Herrn Pg. Ferri mit größter Hochachtung überreicht von dem Verfasser.

Die Jugendwerke

des

Benozzo Gozzoli.

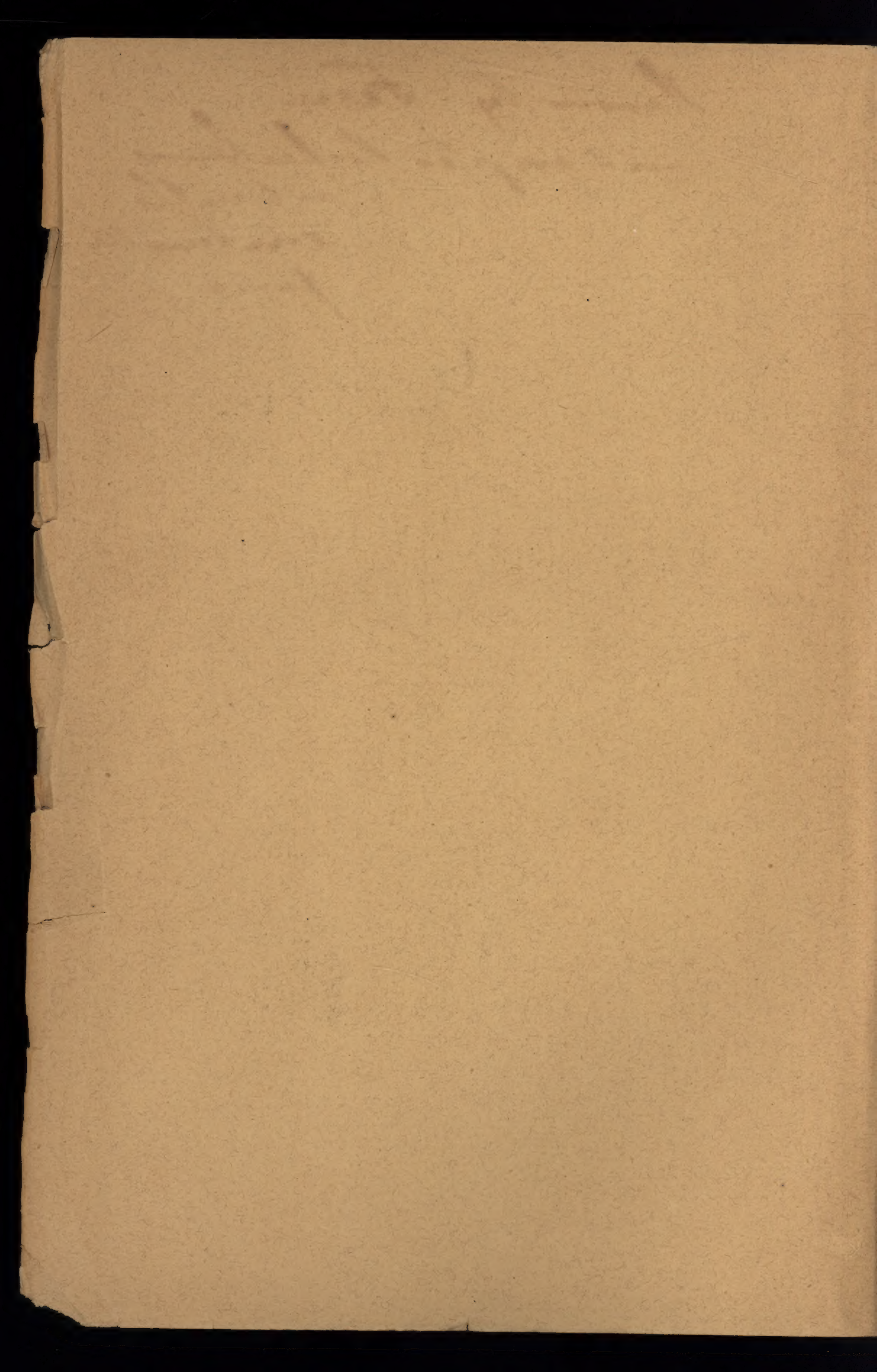
Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Dr. Max Wingenroth.



Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
1897.



Die Jugendwerke

des

Benozzo Gozzoli.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Dr. Max Wingenroth.





Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
1897.

Einleitung.

Eine Untersuchung über die Jugendwerke Benozzo Gozzolis ist nicht nur dieses Meisters wegen von Interesse; sie sucht ihren Wert zum Teil auch darin, daß durch sie die Thätigkeit eines größeren, des Fra Angelico, in manchen Punkten schärfer beleuchtet wird. Alles aber, was auf einen solchen Genius Bezug hat, wird dem Kunstfreunde wichtig sein. Allerdings ist damit die größte Schwierigkeit genannt, welche dieser meiner Arbeit entgegensteht. Um die Resultate derselben zu sichern, müßte sie eine feste Stütze besitzen an einer kritischen Sichtung der Werke des Fra Giovanni. Kaum eine Erscheinung der italienischen Kunst scheint jedoch bekannter und ist es in verhältnismäßig so geringem Maße. Man behauptet zwar, der Styl des frommen Mönches sei so einheitlich, daß eine Sichtung seiner Werke kaum möglich und zudem auch unnötig sei. Ich kann nicht glauben, daß dem so ist, und hoffe, später diese meine Ansicht beweisen zu können. Für diesmal sei es mir gestattet, nur auf ein Beispiel hinzuweisen. Seit Rumohr und dem Padre Marchese hat man sich gewöhnt, das schöne Altarbild, welches aus der Kirche S. Domenico zu Perugia in die dortige Galerie gelangt ist[1], der Jugendzeit des Fra Angelico zuzuschreiben. Selbst in der letzten Auflage des Cicerone wird diese Behauptung wiederholt. Man hat sich verleiten lassen, aus dem wahrscheinlichen Aufenthalt des Malers in dem nahegelegenen Foligno um das Jahr 1410 auf

[1] Photographie Alinari Nr. 5667—5676.

die damalige Entstehung dieses Bildes zu schließen. Die Werke des Meisters in Cortona, welche sich durch ihren auffallend engen Anschluß an die späte Giotteske Richtung als unzweifelhafte Jugendwerke ausweisen, müßten dann entweder gleichzeitig oder gar nach dem Bilde in Perugia, d. h. während seines zweiten, längeren Aufenthaltes in Cortona, der auf den kurzen in Foligno folgte, entstanden sein. Ein Vergleich der Bilder miteinander lehrt aber, daß dies eine reine Unmöglichkeit ist, dagegen überzeugt uns ein Blick auf die späten Werke, daß die Peruginer Altartafel entschieden in ihre Reihe gehört. Der Entwicklungsgang Angelicos läßt sich gerade in seinen Madonnenbildern sehr genau verfolgen, und die einzelnen Phasen dieser Entwicklung sind deutlich zu erkennen in den zu Florenz und Cortona befindlichen Hauptwerken des großen Meisters. — Etwa um 1414 dürfte das bereits oben angeführte Altarbild der Jungfrau mit Heiligen für S. Domenico in Cortona entstanden sein; es folgt, etwa ein Jahrzehnt später, die sogenannte Madonna della Stella im Kloster S. Marco (Al. Nr. 4319), eines der drei aus S. Maria Novella stammenden Reliquiarien. Das Datum 1433 ist uns für das, in den Uffizien befindliche, große Tabernakel überliefert (Al. Nr. 647. 648); ihm aufs Engste verwandt ist die Madonna mit sechs Heiligen in der Akademie (Al. Nr. 1506); sie war gemalt für das Kloster der Dominikanerinnen zu Florenz, welches Annalena Malatesta gestiftet hatte. Sieben bis acht Jahre später ist wohl das Fresco der thronenden Jungfrau mit Heiligen in einem Gange des Klosters S. Marco (Al. Nr. 4306) entstanden. Ferner können wir das Altarbild für die Kirche S. Marco (jetzt in der Akademie Al. Nr. 1504) genau datieren, da wir aus den «Annali del Convento» wissen, daß es 1438 noch nicht vollendet war. Am Ende der ganzen Entwicklungsreihe steht das Bild der Jungfrau mit sechs Heiligen aus dem Kloster del Bosco a Frati di Mugello (Akademie. Al. Nr. 1520). Formengebung und Komposition weisen die Peruginer Altartafel in die Nähe der beiden letztgenannten

Werke; man könnte sogar noch bestimmter sagen, daß sie in der Mitte steht zwischen diesen beiden Bildern. Und so hat auch der Padre Timoteo Bottonio[1] dies Werk in das Jahr 1437 gesetzt, ist aber mit seiner Behauptung bis heute allein geblieben.[2]

Trotz der erwähnten Schwierigkeiten hege ich die Hoffnung, daß die vorliegende Arbeit nicht voreilig zu nennen ist. Indem ich auf Grund datierter Werke Benozzos bestrebt sein werde, seinen Anteil an den späten Bildern des Angelico auszuscheiden, gelingt es mir vielleicht, zugleich die Kunst des frommen Meisters von manchen fremden Bestandteilen zu befreien.

Die Jugendarbeiten des Gozzoli sind aber noch in anderer Beziehung interessant. Schon der feinsinnige Begründer der modernen italienischen Kunstgeschichte hat die Vermutung ausgesprochen, Benozzo könnte auf die Entwicklung der umbrischen Malerschule großen Einfluß gehabt haben, und neuerdings haben wiederholt sowohl Bode wie Morelli auf ihn hingewiesen, als den Lehrer der Alunno, Fiorenzo di Lorenzo und anderer Meister.

Für die zwei erwähnten Gesichtspunkte kommt aber vor allem die erste Thätigkeit unseres Malers in Betracht, und so darf man wohl hoffen, aus einer genauen Untersuchung derselben einigermaßen lohnende Resultate zu gewinnen.[3]

---

[1] Siehe Marchese I, 280.

[2] Über die Madonnenbilder Fra Giovanni's hoffe ich nächstens genauer berichten zu dürfen.

[3] Ich werde während meiner Untersuchung öfters auf verschiedene Werke Bezug nehmen und sie dann durch die auf folgender Seite angeführten Abkürzungen bezeichnen.

Abkürzungen.

Vasari = Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi. Firenze. Sansoni, Editore. 1878—1885.

Cod. Magliab. = Il Codice Magliabechiano cl. XVII, 17. Herausgeg. von Carl Frey. Berlin. Grote. 1892.

Billi = Il libro di Antonio Billi. Herausgeg. von Carl Frey. Berlin. Grote 1892.

Gaye = Gaye. Carteggio inedito degli artisti etc. Firenze 1839.

Rosini = Giov. Rosini, Storia della pittura italiana. Seconda edizione. Pisa 1848 f.

Marchese = Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenica delni P. Vincenzo Marchese. Bologna 1878. 2 vol. 4ª edizione.

Crowe u. Cav. = Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Originalausgabe besorgt von Dr. Max Jordan. Leipzig 1869 ff.

Rumohr = Baron von Rumohr. Italienische Forschungen. 3 Bde. Berlin und Stettin 1827—1831.

Die photographischen Reproduktionen der besprochenen Kunstwerke werde ich in folgenden Abkürzungen anführen:

Al. Nr. = Photographie von Fratelli Alinari. Firenze. Die Nummer des betreffenden Katalogs.

Br. Nr. = Photographie von Braun in Dornach.

Brogi Nr. = Photographiert durch Brogi. Firenze.

Erstes Kapitel.

Die ersten Nachrichten.

Benozzo di Lese di Sandro wurde im Jahre 1420 in Florenz geboren.[1] Sein Vater, ein Wamsweber Namens Lese, hatte von seiner Frau Mea außer diesem noch mehrere Kinder, von denen in den Urkunden öfters der Sohn Domenico erwähnt wird[2]. Der Beiname Gozzoli wurde unserm Künstler erst später gegeben; er scheint noch zu Vasaris Zeiten nicht allgemein bekannt gewesen zu sein, denn in seiner ersten Ausgabe schreibt derselbe nur Benozzo, ohne weitere Hinzufügung.

Wie Benozzo aufgewachsen, und bei wem er in der Lehre gewesen, davon wird uns wenig berichtet. Vasari nennt ihn wohl «discepolo dell'angelico Fra Giovanni», dies kann sich jedoch möglicherweise nur auf seine spätere Gehülfenthätigkeit in Rom beziehen. Aus den Urkunden[3] erfahren wir, daß er sich am 24. Januar 1444 verpflichtet, drei Jahre als Gehülfe des Ghiberti an der dritten Baptisteriumsthüre zu arbeiten, mit dem Lohn von sechzig Goldfiorini im ersten, siebzig im zweiten und achtzig im dritten Jahre. Daraus schließt Milanesi, daß er sich der Goldschmiedekunst gewidmet habe, bevor er Maler geworden. Am 13. März 1447

---

[1] cf. Gaye I, p. 171/2, sowie Vasari III, p. 45/6 und Cav. III, p. 263. Das Jahr 1420 ist durch Milanesi jetzt endgültig festgestellt worden, nachdem man sich durch die nachlässige Katasterangabe des Vaters lange zu der Annahme des Jahres 1424 hatte verleiten lassen und Gaye unrichtige Lesart vorgeworfen hatte.

[2] cf. den Alberetto bei Vasari III, p. 57.

[3] Vasari II, 256 (Kommentar zu der Vita di Ghiberti).

finden wir ihn dann in Rom als Gehülfen Angelicos [1], welchem Papst Eugen IV. die Ausmalung der jetzt nicht mehr vorhandenen Capella del Sacramento übertragen hatte. Noch in demselben Jahre aber begiebt sich Fra Giovanni nach Orvieto, um in dem dortigen Dom die Capella di S. Brizio auszumalen. Am 14. Juli wird der Kontrakt abgeschlossen [2]; der Meister erhält 200 Dukaten Jahresgehalt und sein «consocius» Benozzo sieben Dukaten monatlich, während die anderen Gehülfen nur je zwei und einen Dukaten empfangen. Daraus geht die überwiegende Stellung Benozzos unter den Schülern klar hervor, und man darf wohl annehmen, daß er schon eine gewisse Selbständigkeit besessen hat. Es ergiebt sich die Aufgabe, seinen Anteil an den dortigen Arbeiten festzustellen, was indes erst möglich, wenn wir, vertraut mit gesicherten Jugendwerken, vor diese Fresken treten.

Ende September 1447 verläßt Angelico wieder Orvieto, und sein Schüler folgt ihm nach Rom zurück. Um diese Zeit sind dessen erste, selbständige Arbeiten, von denen wir Nachricht haben, entstanden. Aber das Schicksal war ihnen nicht günstig. Die Malereien über einer Thür der Torre de' Conti, ebenso die in S. Maria Maggiore [3] — vielleicht sowohl an der Façade als im Innern; die Nachrichten sind undeutlich, eine der Quellen spricht von der »facciata di uerde terra» — sind verloren. Vasari berichtet ferner [4] von einem Freskencyklus aus dem Leben des hl. Antonius von Padua in der Capella Cesarini der Kirche Araceli; er erwähnt besonders die Porträts des Giuliano Cesarini und des Antonio Colona. [5]

---

1 cf. E. Müntz. Les arts à la cour des Papes. Première partie, p. 127.

2 della Valle. Storia del Duomo di Orvieto p. 125 und 309, ferner Luzzi, Duomo di Orvieto, p. 432.

3 cf. Vasari III, p. 48, Billi, pag. 50 und Cod. Magliab., p. 103.

4 Vasari III, p. 47.

5 Nach Platner und Bunsen, Beschreibung von Rom Bd. III, 1. Abteilung, p. 357, ist uns berichtet, daß die Kapelle erst 1490 in den Besitz der Familie Cesarini übergegangen ist. Wie dem auch sei, können trotzdem die obengenannten Porträts auf den Fresken angebracht gewesen sein.

Erhalten ist nur ein schmales Fresko über dem Altar, (Al. Nr. 7196), darstellend den hl. Antonius, der in der rechten Hand ein flammendes Scheit, in der linken ein Buch trägt und vor einem mit Sternen gemusterten Vorhang steht, welcher oben von zwei Engeln gehalten wird. Von diesen ist nur der Oberkörper sichtbar. Auf der rechten Seite des Heiligen kniet, in viel kleinerem Maßstabe gebildet, eine männliche, links eine weibliche Gestalt: die Porträts der Stifter. Crowe und Cavalcaselle lassen das Fresko sehr beschädigt und nur die Köpfe intakt erhalten sein, wogegen ich glaube, daß die Übermalung den Charakter nicht sehr alteriert hat.

Der hl. Antonius, eine ehrfurchtgebietende Gestalt, zeigt jenen Idealtypus des hl. Mönches, den wir aus den Fresken des Fiesole in S. Marco (besonders den Thürlünetten im ersten Klosterhof) kennen. Aber es ist doch eine Veränderung mit diesen Zügen vorgegangen: sie sind ins Breite gezogen, die Nase ist etwas kürzer geworden, die Augen liegen tiefer, der Mund ist derber, sinnlicher und das Kinn kräftiger betont. Kurz, die realistische Veranlagung Benozzos, wenn man so sagen darf, tritt zu Tage. Jene typische Bewegung, das Ausbiegen der einen Hüfte, ist nur noch leise zu spüren; die ziemlich großen und kräftigen Falten des Gewandes zeigen indes noch ein sehr geringes Streben, der Wirklichkeit gerecht zu werden. An den Engeln entdecken wir eine Gesichtsbildung, welche Gozzoli bis in die letzte Zeit seines Lebens bevorzugt hat, und die wir erst später im Zusammenhang besprechen wollen. Der vermutliche Stifter ist augenscheinlich recht gut porträtiert, während seine Frau einen allgemeinen, leeren Typus aufweist.

An weiteren Aufträgen für den jungen Meister scheint es gemangelt zu haben, und so entschloß er sich, nach Orvieto zu reisen, um dort seine Dienste für die Ausschmückung jener Kapelle anzubieten, welche sein Lehrer unvollendet zurückgelassen hatte. Er wurde jedoch abgewiesen, sei es, daß die Orvietaner ihn für un-

fähig hielten, oder daß sie immer noch hofften, Fra Angelico werde selbst in ihre Stadt zurückkehren.[1] Es war im Juli 1449, daß Benozzo diese Enttäuschung erfuhr. Bald darauf muß er einen Ruf nach Montefalco in Umbrien (bei Foligno) erhalten haben, und von diesem Zeitpunkt an beginnen die Wanderjahre des selbständig gewordenen Meisters. Was wir über seine Lehrzeit erfahren haben, ist sehr dürftig; und da Benozzo dreißig Jahre alt war, als er sein erstes Fresko in Montefalco malte, aber in Rom vorher schon eine Reihe von Aufträgen erhalten zu haben scheint, so müssen wir annehmen, daß die Überlieferung große Lücken hat, und daher bestrebt sein, dieselben auszufüllen. Wir wenden uns jetzt der Thätigkeit Benozzos während der nächsten drei Jahre zu, und werden dann versuchen, daraus zurückschließend, uns seine Schülerjahre zu rekonstruieren. — Aus den bisher erwähnten Nachrichten können wir einen sicheren Anhaltspunkt gewinnen: daß nämlich unser Maler spätestens im Jahre 1449 mit der Freskotechnik vollständig vertraut war.

---

[1] cf. della Valle a. a. O.

Zweites Kapitel.

Montefalco 1450—1452.

Von Foligno aus überschreitet man den wasserreichen Clitumnus, dessen fruchtbares Thal schon Virgil besungen, und erreicht nach harter Steigung in etwa zwei Stunden das hochgelegene Städtchen Montefalco. Wandert man um die Mauern desselben, so genießt man einen prächtigen Ausblick auf das umbrische Thal; an der gegenüberliegenden Bergwand erglänzen die weißen Häuser der malerisch gelegenen Städte Trevi und Spoleto, in der Ebene liegt Foligno vor uns ausgebreitet, und weiter links grüßen die mächtigen Substruktionen des Franziskanerklosters von Assisi herüber. Das kleine Bergnest steht in Bezug auf Aussicht kaum hinter Perugia zurück und kann folglich als günstiger Aufenthalt für einen Landschaftsmaler, wie Benozzo es war oder vielmehr werden sollte, bezeichnet werden. Wie viele Anregungen in dieser Beziehung er während der Jahre seiner Anwesenheit in Umbrien erhalten, ist schwer abzuschätzen.

Es war wohl Ende 1449, daß der junge Meister einem an ihn von Montefalco ergangenen Ruf Folge leistete und in dem kleinen, vor den Mauern gelegenen Kloster S. Fortunato zu malen begann. Das Kloster hat durch die Ungunst der Zeiten und der Menschen sehr gelitten, sodaß von den Werken Benozzos nur wenig mehr und dies Wenige sehr schlecht erhalten ist. Durchschreitet man den schmucklosen Arkadenhof, so findet man über dem Eingang der Kirche ein sehr verblichenes Fresko von seiner Hand.

Wir sehen in der Lünette über dem Portal die Halbfiguren der Madonna mit dem Kind zwischen zwei kleinen Engeln, rechts den hl. Bernhardin — diese Figur zeigt den Typus, welcher uns noch verschiedentlich begegnen wird — links den hl. Franz. Über dem Bogen, der dies Fresko abschließt, sind sieben Engel angebracht, von denen auf jeder Seite die beiden äußersten in Unterhaltung begriffen sind. Die rechte Gruppe ist zum Teil zerstört.

Das Bild zeichnet sich nicht besonders aus, das Antlitz der Madonna ist stumpf, und die Heiligen sind höchst uninteressant. Wichtig ist, daß Benozzo schon hier eine gewisse Unabhängigkeit von seinem Lehrer zeigt. Die Engel gehören zu den anmutigsten, welche er in seinem langen Leben geschaffen, und derer sind wahrlich nicht wenige.

Im Schiff der Kirche rechts, an der Wand zwischen dem ersten und zweiten Altar, befindet sich ein anderes Fresko des Meisters.

In einer von Pilastern umrahmten Nische thront die hl. Jungfrau mit dem Kinde[1], ein Engel rechts[2] spielt die Cimbel. Auf der andern Seite der Mutter Gottes befand sich früher wohl ebenfalls ein musizierender Engel. Die Umrahmung, von welcher nur die rechte größere Hälfte erhalten, besteht aus geschmackvollen Arabesken auf verschiedenfarbig getöntem Grunde und Medaillons, in welche je ein Kopf hineingemalt ist, eine Art Bordüre, die Benozzo sowohl von Angelico als von Ghiberti übernommen haben kann, und die er noch im Camposanto zu Pisa angewendet hat.

Das Werk ist durch einen Umbau ruiniert, das linke Drittel völlig zerstört worden und was übrig geblieben ist, äußerst verdorben, dennoch können wir ahnen, daß der Engel einmal sehr schön gewesen und die Züge der Madonna bereits eigne Erfindung

---

[1] Lebensgroße Gestalten.

[2] Vom Beschauer aus gerechnet.

und keine Wiederholung der Typen des Fra Giovanni waren. Bezeichnet ist die Komposition an dem rechten Pfeiler: «Benotii Florentiae 1450», woraus hervorgeht, daß Benozzo seine Thätigkeit zu Montefalco mit diesem Kloster begonnen hat. — Über dem folgenden Altar, dem zweiten rechts, entdecken wir ein weiteres Fresko des Meisters:

Es stellt den hl. Fortunat dar, der in der linken Hand ein Buch und in der rechten den «bastone» hält. Die lebensgroße Gestalt steht vor einem Vorhang und ist eine ziemlich getreue Wiederholung der Figur des hl. Antonius in Araceli.

Auf dem Hauptaltar befand sich früher[1] das Tafelbild der Madonna della cintola, welches jetzt im Museum des Lateran aufbewahrt wird. (Al. Nr. 7455.)

Die Jungfrau, auf Wolken thronend, von musizierenden und jubilierenden Engeln umgeben, reicht dem links auf der Erde knieenden hl. Thomas ihren Gürtel. Die Mitte des Vordergrundes nimmt ihr Grab ein, aus dem Blumen hervorsprießen. Auf den beiden Pilastern des Rahmens sind je drei Heilige angebracht, die Predelle besteht aus sechs kleinen Bildchen aus dem Leben Mariä, und zwar von rechts nach links: die Geburt Mariä, das Sposalizio, die Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel und Tod Mariä.

Wer das Gemälde zum erstenmale sieht, wird höchlichst erstaunt sein darüber, wie Benozzo hier ängstlich in den Spuren des Angelico wandelt. Das Kolorit ist ganz und gar dasjenige des frommen Meisters: überall finden wir zum Beispiel das bekannte lichte Blau wieder. Ja, die Predelle ist so durchaus in der Art des Fra Giovanni ausgeführt, daß sich manche Kritiker veranlaßt fühlten, sie dem Meister selbst zuzuschreiben. Allein

[1] Vasari III, p. 59.

das alles scheint doch nur auf den ersten Blick so, bei näherer Betrachtung weist das Werk Züge auf, die sicher Benozzos Eigentum sind. Wir können schon die Anfänge seiner Farbenempfindung entdecken: er bevorzugt unter anderem ein mittleres Grün, wovon der vordere, en face gesehene Engel mit dem Tamburin zur Rechten der Madonna ein Beispiel giebt. Überhaupt finden wir in den Engeln durchaus eigne Typen unsres Malers. Für jetzt dürfte der Hinweis genügen, daß z. B. die beiden im Profil gesehenen Engel in der Höhe, welche die Hände zum Gebet falten, sogar in der Riccardikapelle wiederkehren. Auch der erwähnte Engel mit dem Tamburin ist eine originale Schöpfung Benozzos. Daß aber dennoch diese Engeltypen in gewissem Sinne auf jene des Angelico zurückgehen, ist leicht verständlich. — In der Faltengebung erkennt man noch vielfach die Unerfahrenheit des jungen Künstlers. Wie ungeschickt sind die vier vollständig parallel laufenden Falten des Mantels der Jungfrau, der über ihre Kniee gelegt ist. In der Predella treffen wir auf dem Bilde des Todes Mariä jenen breiten Christustypus wieder, wie er uns unter anderem aus dem Bilde gleichen Inhalts des Angelico in den Uffizien erinnerlich ist. Daneben erblicken wir an beiden Enden der Bahre in zwei Engeln den ächten Typus Gozzolis. Auch die Architektur auf den Bildern der Predella ist kräftiger und mit besserem Verständnis gezeichnet, als wir dies bei Fra Giovanni vor seiner römischen Zeit gewohnt sind, welcher Eindruck zum Teil von dem Umstande herrührt, daß die Perspektive — hier allerdings eine leichte Aufgabe — mit großem Geschick behandelt ist.

Man kann das Bild mit gutem Gewissen ein Meisterstück nennen und wird es vielleicht den frühen Madonnenbildern Angelicos in der gleichen Größe, deren Formen meistens etwas leer sind, vorziehen. Aber bereits dies Werk weist uns auf den empfindlichen Mangel an Selbständigkeit hin, welcher dem Schaffen Benozzos bis in sein Alter anhaftet und der ihn im wesentlichen

niemals den Styl Fiesole's gänzlich überwinden ließ. Er lernte noch viel Äußerliches hinzu von gleichzeitigen, oft sogar jüngeren Meistern, aber die aus dem Trecento stammenden Grundlagen seiner Kunst blieben unverändert, und nichts hinderte ihn daher, noch am Ende seines Lebens Bilder hervorzubringen, die den Eindruck machen, als seien sie unter den Augen des Fra Giovanni entstanden.

Mitten in Montefalco, in der Stadtgegend, die sich dem Thal des Clitumnus zuneigt, steht die Kirche S. Francesco, architektonisch durchaus uninteressant und durch starke Umbauten ihres ursprünglichen Charakters beraubt, aber mit reichen Fresken unseres Meisters geschmückt. Er sollte ihr seine fernere Thätigkeit in Montefalco widmen, welche den Zeitraum von zwei Jahren umfaßt. Die Annahme von Crowe und Cavalcaselle, daß er bis 1456 hier geweilt, ermangelt der Begründung. Wir werden ihn 1453 in Viterbo finden, und da die einzige weitere Spur das Madonnenbild im Museum von Perugia ist, so sehen wir keinen Anlaß, Benozzo zu einem derartig langen Aufenthalt in der gewiß nicht reichen, kleinen Stadt zu verdammen, wo es ihm sicherlich an Aufträgen gemangelt hätte. Wenn Lermolieff ihn wegen des obengenannten einzigen Tafelbildes in Perugia wohnen läßt, so dürfte seine Hypothese nicht viel stichhaltiger sein. Es wird später zu untersuchen sein, wo Benozzo sich in der fraglichen Zeit aufgehalten hat, und wir kehren nun zur Betrachtung seiner Arbeiten in S. Francesco zurück.

Beim Eintritt in die Kirche befand sich gleich rechts die Kapelle des hl. Hieronymus. Jetzt sind zwei Wände derselben durchbrochen, und der Raum ist zum rechten Seitenschiff gezogen, dessen eines Joch er bildet. Die Anlage einer Thüre ins rechte Seitenschiff an der Eingangswand der Kirche hat weiteres zum Ruin einzelner Fresken beigetragen. Was übriggeblieben, befindet sich in recht verdorbenem Zustande.

Die Kappen des Kreuzgewölbes sind mit den vier Evangelisten geschmückt (Al. Nr. 5459), welche gedankenvoll auf

Wolken thronen. Letztere zeigen die merkwürdige, eiszapfenartige Gestaltung, wie sie damals gebräuchlich war.

Die Evangelisten sind in Auffassung und Gebärde jenen der Nikolauskapelle (Al. Nr. 16720) des Vatikan sehr ähnlich. Matthäus und Johannes sind in Stellung und Bewegung, ja, sogar in der Art, wie der Mantel ihren Oberkörper bedeckt oder freiläßt, fast Kopieen des alten Meisters zu nennen. Bei Lukas und Markus ist die Bewegung jeweils einer Hand etwas geändert, sonst herrscht ebenfalls Übereinstimmung. Der Gesichtstypus des Johannes und Matthäus ist eine getreue Nachahmung, der des Markus steht doch seinem Vorbild ziemlich nahe. Nur Lukas ist abweichend gebildet. Statt des kahlköpfigen Mannes der Nikolauskapelle giebt Benozzo ihm eine Art Christusgesicht mit gescheitelten, lange herabfallenden Locken. Durchaus finden wir dann die einzelnen Motive Angelicos von seinem Schüler bis zum äußersten Manierismus übertrieben. — Einige der Evangelisten im Vatikan haben das eine Bein untergeschlagen und den andern Fuß mit ganzer Sohle auf den Boden gestellt, sodaß das Knie eine Stütze für Arm oder Buch darbietet. Ist nun selbst bei Angelico diese schwierige Aufgabe nicht zum Besten gelöst, so hat sich gar Benozzo derartige Verzeichnungen zu Schulden kommen lassen, daß — man sehe Markus und Lukas — jede Möglichkeit einer organischen Verbindung des Beines mit dem Rumpfe abhanden gekommen ist. Der Mantel, der bei Fra Giovanni sich in schweren, aber einfachen Falten auf den Wolken ausbreitet, bedeckt bei Benozzo mit einem Gewirre von gänzlich mißverstandenen knittrigen Falten die auf beiden Seiten in eisbergartigen Zacken emporragenden Wolken. Was soll man endlich zu der Verirrung des Geschmacks sagen, den leeren Rest der Gewölbefelder mit vertikal stehenden, kleinen Wolken auszufüllen? Wahrhaftig, in diesen Fresken zeigt der Schüler ein sehr geringes Verständnis für die große Kunst seines Meisters.

Das Fresko der Rückwand stellt einen Flügelaltar in gotischen Formen dar. (Al. Nr. 5460 u. 5462.) In der Mitte

thront die Madonna mit dem Kinde, rechts stehen Johannes der Täufer und ein heiliger Bischof, links die Heiligen Hieronymus und Bernardin. Die Predelle besteht aus einer Pietà und je zwei Heiligenpaaren auf den Seiten. In den Spitzgiebeln sehen wir Christus und die Kirchenväter. Letztere zum Teil in der oben besprochenen Stellung der Evangelisten, die hier ähnlich mißlungen ist. Auf dem schmalen, gemalten Gesims, welches dies Mittelstück nach oben hin abgrenzt, liest man «Opus Benozii de Florenzia». Über dem gemalten Altarschrein befindet sich ein Fresko des Gekreuzigten, auf jeder Seite zwei Engel auf Wölkchen knieend, von denen drei Christi Blut in Schalen auffangen, während der vierte sich in heftigem Schmerze an den Kopf greift. Zu beiden Seiten darunter blicken je zwei knieende, in Schmerz versunkene, heilige Mönche zu dem Erlöser empor. Die Bordüre unterhalb enthält die von dem Hauptbild unterbrochene Inschrift: «Constructa atque depicta est hec capella ad ho—norem gloriosi Hueronimi. 1452. d. p. novembris». (Al. Nr. 5461.) — Zu den Seiten des Mittelbildes erblicken wir zwei Darstellungen aus der Legende des hl. Hieronymus. Unter derjenigen links befand sich eine Inschrift, von der noch die Worte lesbar sind: «Quando beatus Hieronymus (? fug ?) ivit . . . . . . emulos e (ius?)». Der Künstler scheint sich ziemlich getreu an die Fassung der Legende gehalten zu haben, welche in der Legenda aurea wiedergegeben ist.[1] Dort wird also berichtet: Des Hieronymus schlechte Schüler hatten vor sein Nachtlager ein Weibergewand gelegt, welches er den andern Morgen in der Zerstreuung anzog. Auf solch' schmähliche Weise dachten sie den Heiligen zu verleumden. Als derselbe die That entdeckte, ergriff ihn ein gewaltiger Ärger über ihre gemeine Gesinnung, er verließ sie und ging

[1] cf. Jacobi a Voragine Legenda aurea rec. Dr. Th. Gresse. Ed. tertia. Vratislaviae 1890, p. 654 ff.

zu Gregor von Nazianz nach Konstantinopel. Auf unserm Bilde verläßt er mit resigniertem Lächeln die Stadt, gefolgt von einem offenbar treugebliebenen Schüler. Im Hintergrund einige Berge.

Die Legende erzählt weiter: nachdem er einige Zeit in tiefer Einsamkeit zugebracht, wählte der Heilige zu seinem Wohnsitz Bethlehem und versammelte eine große Anzahl Schüler um sich in einer Art von Kloster. Als er eines Abends mit denselben die heiligen Schriften las, kam ein Löwe hinkend in den Klosterhof; die Brüder flohen, Hieronymus aber ging der Bestie wie einem willkommenen Gast entgegen und zog ihr einen Dorn aus der verwundeten Tatze, die darauf die Mönche, welchen allmählich der Mut zurückgekehrt war, auswuschen und verbanden. Rechts von dem Mittelbilde ist diese Scene dargestellt. (Al. Nr. 5464.) Hieronymus ist knieend beschäftigt, das Tier von seiner Plage zu befreien. Der Löwe, dessen Konterfei sehr mißlungen[1], legt ihm wie ein schmeichelnder Hund die Tatze auf das Knie. Rechts fliehen zwei Mönche mit Gebärden des Schreckens, während ein dritter offenbar Mut gefaßt hat und vorsichtig näher getreten ist. Ort: ein Klosterhof, welcher rechts von einfachen Gebäuden in gotischem Stile begrenzt wird. — Die Scene ist gut und frisch komponiert, mit großer Klarheit ist das Wesentliche der Handlung hingestellt; mehr wie je hat Benozzo hier auf überflüssige Zuthaten verzichtet.

An der rechten Wand der Kapelle befanden sich offenbar weitere Fresken aus der Legende des Heiligen; da hier jedoch eine Thür durchgebrochen wurde, sind dieselben fast gänzlich zerstört. Links oben (Fragment a) sehen wir eine

---

[1] Allerdings hat die Kunst der Renaissance bis auf Raphael mit diesem schwierigen Problem gerungen. Vergl. Müntz. Hist. de l'art pendant la Ren. I, p. 287.

verwischte Mönchsgestalt und die Reste einer Inschrift: «hic incipit ira . . . . . .»; darunter (Fragment b) ist der hl. Hieronymus mit dem Löwen zu erkennen. Rechts von der Thüre sind oben (Fragment c) der Heilige, unten (Fragment d) einige Kamele sichtbar. Die goldne Legende belehrt uns über den mutmaßlichen Inhalt dieser Bilder. Sie fährt fort: Als der Löwe geheilt war, wich er nicht von seinem Wohlthäter, und sein Amt war fortan, den Esel, der dem Kloster das Holz zutrug, auf die Weide zu führen. Eines Tages stahlen Kaufleute, welche mit schwer beladenen Kamelen vorüberzogen, den Esel; lange suchte ihn der Löwe, aber vergebens, und so kehrte er schließlich traurig nach Hause zurück. Die Mönche vermuteten, daß er selbst seinen Gefährten verspeist habe, und meldeten solches dem Hieronymus. (Ob Fragment a der Rest dieser Scene?) Der Heilige befahl dem Löwen, er solle fernerhin die Dienste des Esels versehen. (Fragment b?) Als derselbe eines Tages wieder im Freien weilte, sah er auf einmal seinen Genossen an der Spitze des Handelszuges; er verjagt die Menschen und treibt sämtliche Tiere ins Kloster. Hieronymus erkennt, was geschehen; als die Kaufleute nahen und um Verzeihung bitten, gewährt er diese gegen eine Buße (Fragment c?), und sie ziehen hierauf mit ihren Kamelen wieder ab (Fragment d?).

An der Innenseite des Bogens, der sich nach dem Mittelschiff öffnet, sehen wir links unten das Martyrium des hl. Sebastian. (Al. Nr. 5457.) Dieser, ein bartloser Jüngling, steht in felsiger Landschaft an einen Baum gefesselt; von seinen Peinigern ist der auf der linken Seite befindliche von den zurückfliegenden Pfeilen im Nacken getroffen, während derjenige auf der rechten Seite schreckdurchschauert ob dieses Wunders in seiner Henkerarbeit inne hält. Ein Engel reicht dem Heiligen die Märtyrerpalme. Die untere Hälfte des linken Bogenschützen ist gänzlich zerstört. Darüber ist dar-

gestellt, wie sich der hl. Hieronymus mit Stein und eiserner Kette kasteit. (Al. Nr. 5458.) Die entsprechenden Fresken auf der andern Seite sind verloren. An den einander zugekehrten Pfeilern, welche den Bogen tragen, erblicken wir links die schmächtige Gestalt der hl. Katharina von Alexandria[1] mit dem Rad und der Märtyrerpalme vor einem Vorhang stehend, der von zwei Engeln[2] gehalten wird. (Al. Nr. 5456.) Ihr gegenüber, rechts, der hl. Bernardin, ebenfalls vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang mit Brokatmuster. (Al. Nr. 5455.) In der Bogenlaibung darüber Christus inmitten einer großen Anzahl anbetender Engel. (Al. Nr. 5453 u. 54.)

Was den Zustand dieser Fresken betrifft, so ist, wie schon erwähnt, vieles durch Umbauten zerstört, das Erhaltene in den Farben sehr verblichen und teilweise übermalt, so daß ein Urteil über das Kolorit gewagt erscheint. Aber die Restaurationen haben die Zeichnung ziemlich unberührt gelassen, und wir können uns daher auf Grund dieser Malereien, sowie der in S. Fortunato ein Urteil über den frühen Stil Benozzos bilden. Wir werden im weiteren Verlaufe sehen, wie bedeutend die Fresken der Chorkapelle, insbesondere was das Detail betrifft, über diese manchmal geradezu rohen Arbeiten zu stellen sind, was allerdings auch dem Umstand zuzuschreiben sein dürfte, daß an den Fresken der Hieronymuskapelle in überwiegendem Maße Schülerhände beteiligt waren.

In den bisher besprochenen Werken zeigt die Komposition deutlich, was Benozzo bei Angelico gelernt: nämlich Einfachheit und klares Zusammenfassen der fruchtbarsten Momente einer

---

[1] Es wäre nicht unmöglich, daß diese hier gewissermaßen die hl. Katharina von Siena vertritt und also schon hier die spätere Vermischung der beiden Gestalten sich ankündigt.

[2] Vergl. den hl. Antonius in Araceli und den hl. Fortunat in S. Fortunato.

Handlung. Gerade in dem Besten, zum Beispiel in der Scene der Heilung des Löwen, ist die Anlehnung an den alten Meister nicht zu verkennen. Die Art, wie Benozzo seine Heiligen hinstellt, wie er die Evangelisten am Deckengewölbe malt, alles verrät die Schablone der Schule. Auch die Landschaft, soviel von ihr sichtbar, ist noch sehr ungeschickt und kulissenartig, sie ist mit geringen Veränderungen diejenige der Giottoschule, und man findet ihr ganz analoge Landschaften in den Fresken des Klosters S. Marco. Ja, selbst die Architekturmalerei, fast durchweg in gotischem Stile gehalten, geht kaum über Fiesole hinaus, bleibt sogar in der Hieronymuskapelle hinter den Leistungen aus der mittleren Periode seines Schaffens zurück; aber dennoch ist teilweise in ihr ein Raumgefühl zu bemerken, das Jenes Bilder übertrifft, wofür in erster Linie die Staffel des Lateranbildes den Beweis liefert.

Der Menschenschlag, welchen Benozzo bevorzugt, ist sehr derb, und darin weicht er wesentlich von seinem Meister ab, ohne daß jedoch die einzelnen Formen besser verstanden sind als bei diesem. Man vergleiche hierzu den hölzernen Körper des hl. Sebastian in der Hieronymuskapelle. Einige Gestalten zeigen noch jenes Ausbiegen der einen Hüfte, welche dem gotischen Stile eigen, und das der Maler sowohl von Angelico als von Ghiberti übernehmen konnte. Die Falten, durchweg in schweren Stoffen gedacht, fallen parallel und sind anscheinend nicht nach der Natur gebildet. Die abweichende Faltengebung, die in den Mänteln der Evangelisten zu Tage tritt, haben wir bereits besprochen.

Die ziemlich leeren Gesichter sind breit und meistens von einem sehr runden Oval, das unten kaum schmäler wie oben ist. Die wohlgerundete, glatte und mäßig hohe Stirn geht ohne jeden Einschnitt in die Nase über, welche gerade und ziemlich regelmäßig verläuft. Sie ist an der Spitze manchmal leise nach unten gebogen, wie bei Angelico. Die Augenbrauen sind fein und etwas geschwungen; die mäßig großen Augen mit tiefschwarzer, beinahe stechender Pupille liegen ziemlich flach, das untere Lid ist sehr

gewölbt, ja geradezu geschwollen. Die Backe ist rund, voll und hat in der Gegend der Nasenflügel eine wärmere Färbung. Das Kinn ist ebenfalls rund und die Kinnlade verschwindet unter sehr starkem Fleischlager. Das Ganze zeugt von ziemlicher Unkenntnis des Schädelbaues. Die Haare sind, wo sie frei fließen, zierlich gelockt und die Locken deutlich voneinander getrennt; die Anordnung ist perückenartig. Kurzum, Benozzo hält sich kaum an die Natur und hat alle diese Figuren nach einem gewissen Schema hingeworfen, mit alleiniger Ausnahme derjenigen Gestalten, wie des hl. Bernardin, bei denen er zu einer gewissen Portraitähnlichkeit verpflichtet war. Es kennzeichnet ihn sehr, daß er noch in den Fresken des Camposanto vielfach dieselben Typen mit gleicher Nachlässigkeit wiederholt. — Die Hände haben ein breites, fleischiges Metacarpium und mittellange, gleichmäßig schmale, leblose Finger, an denen wir jegliche Betonung der Gelenke vermissen. Von einem Verständnis für Anatomie ist eben kaum die Rede; allerdings konnte er auch bei seinem Lehrer dergleichen Dinge nicht lernen. Indes beweist die häufige, sorglose Wiederholung dieser Formen noch im späten Alter, daß er in dieser Hinsicht wenig Streben nach Vervollkommnung besaß.

Vorzüglich offenbart sich die Eigenart Benozzos in seinen Engelsgestalten. Wir können gleich hier drei Gruppen unterscheiden, die er bis in seine letzten Arbeiten beibehalten und deren Verschiedenheit in der Hauptsache in ihren Kopfstellungen beruht. Einmal finden wir die Engel ganz en face genommen; man vergleiche insbesondere das Bild im Lateran und die Engelchöre in der Bogenlaibung der Hieronymuskapelle. Das Gesicht zeigt ein außerordentlich breites Oval; die sehr regelmäßigen Züge sind von streng gescheitelten, dicken Locken umrahmt, welche meistens in schönem Bogen die Stirne frei lassen und auf die Schulter herabfallen. Die Nase ist kurz und gerade. Das Antlitz atmet frische Sinnlichkeit. Ein Vergleich mit den Engeln des großen Tabernakels von Angelico in den Uffizien (Al.

Nr. 651—662) lehrt am besten, wie Benozzo die Figuren durchaus derber, kräftiger gestaltet als sein Lehrer, bei vieler Ähnlichkeit im einzelnen. — Neben diesen Engeln finden wir andere, die ihr von freien Locken umrahmtes Köpfchen etwas zur Seite neigen, zur Erde senken und so ein reizendes Halbprofil darbieten. Einzelne Locken fallen zierlich in die Stirne. Das Untergesicht ist verkürzt, wodurch die an der Spitze meist leise gebogene Nase länger erscheint. Die Gestalten dieses Typus sind oft von bestechendstem Liebreiz. Wir können ihre allmähliche Ausbildung von dem Antoniusbild in Araceli an recht gut verfolgen; ihren Ursprung werden wir wieder in der Kunst des Angelico suchen und, glaube ich, finden, so zum Beispiel in dem Tafelbild der Madonna mit zwei Engeln und sechs Heiligen, welches dieser Maler für das Kloster del Bosco a Frati di Mugello angefertigt hat, und das sich jetzt in der Akademie zu Florenz befindet. (Al. Nr. 1520.)

Die dritte Gruppe bilden die ganz im Profil gesehenen Engel; in ihnen ist Benozzo das ganze Leben lang seinem Meister am treuesten geblieben. Er hat die Linien des Antlitzes kaum verändert — ohne allerdings der wunderbar feinen Kontur des Fra Giovanni nahe zu kommen — und genau die Stellung, die Haltung, sowie vor allem die Haartracht bewahrt. Der Kopf ist glatt frisiert, und um ihn legt sich ein dicker Kranz von kurzen Locken; auf der nicht gescheitelten Stirne erhebt sich ein besondrer Lockenbüschel. Beispiele hierfür bietet fast jedes Werk des Beato, von den frühen Bildern in Cortona an bis zu den Fresken von S. Marco. Es ist nun merkwürdig zu beobachten, daß Benozzo noch in seinen letzten Werken die gleiche Frisur für die im Profil gesehenen Engel, ja sogar den kleinen Lockenbüschel beibehalten hat, während er ihn für die beiden vorherbesprochenen Gruppen längst aufgegeben.

Die Kleidung der Engel ist die gleiche wie bei Angelico: ein über den Gürtel knapp überhängendes Gewand, das bis an die

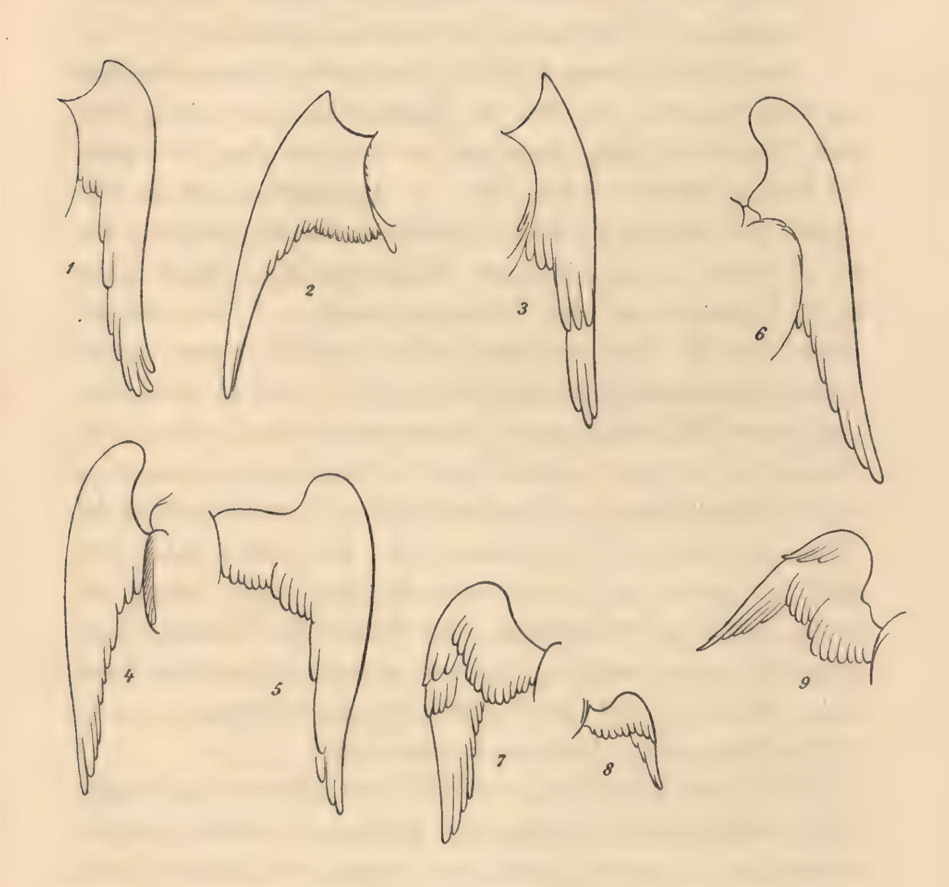
Knöchel reicht, und dessen breite untere Falten genau nach dem Frate kopiert sind. Die Ärmel schließen eng an. Bei einigen Figuren laufen die Falten über der Brust in einem spitzen Dreieck nach unten zusammen. — Die buntschillernden Flügel sind der alten Tradition gemäß gebildet: der obere, etwas eingebogene Rand endigt in eine Spitze; die äußersten, großen Schwungfedern gehen weit nach unten, während die anderen kurz und ziemlich unvermittelt abschneiden. Mit dieser Bildung der Flügel steht die gesamte Schule des Fra Giovanni im strikten Gegensatz zu ihren Zeitgenossen, bei denen sich in der Zeichnung dieses Details ein ganz anderes Gefühl für Leben, für Rundung ausspricht. Da diese Entwicklung nicht ohne Interesse ist, gebe ich nebenstehend die Abbildungen verschiedener Flügelformen.

Es ist lehrreich, an diesem einen Detail zu sehen, wie Angelico und seine Schüler streng konservativ die alte Überlieferung, fast möchte ich sagen, in ihrer Verknöcherung vertreten, während der fortschreitende Geist des Quattrocento sich, wie in vielen anderen Dingen, so auch hier wieder in Fra Filippo offenbart. Der Schritt von den wundervoll belebten Flügeln, wie sie dieser Meister zeichnet, bis zu den allzureich gegliederten auf dem Bilde der Verkündigung von Baldovinetti und denen des Botticelli, welche den vorgenannten merkwürdig ähnlich sind, war nicht mehr groß.

In die gleiche Zeit, wie die Fresken der Hieronymuskapelle, ist wohl das kleine Madonnenbildchen zu setzen, welches in dem kaiserlichen kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufbewahrt wird.[1] Es wurde 1872 aus der Galerie Gsell angekauft. (Photogr. v. d. Löwy Nr. 251.)

> In traulichem Waldesdunkel sitzt die Madonna in einen Hermelinmantel gehüllt und betet mit über der Brust gekreuzten Händen das Christkind an, welches auf ihrem Schoße liegt. Hinter ihr halten zwei Engel einen zweiten

[1] (Neuer) Katalog Nr. 26.



1 Cimabue.
2 Angelico.
3 Benozzo.
4 Fra Filippo.
5 » »
6 Verocchio.
7 Botticelli.
8 »
9 Baldovinetti.

Hermelinmantel ausgespannt. Links kniet der hl. Franz und empfiehlt der Gnade der Mutter Gottes einen Mönch, rechts der hl. Bernardin, in Anbetung versunken.

Das Kolorit unterscheidet sich durch seinen etwas stumpfen, schweren Charakter von dem des Lateranbildes und zeigt bereits jene Vorliebe für Grün, Grau und ein mittleres Blau, die später bei Benozzo ständig werden sollte. — Das Bildchen ist ein sehr anziehendes Beispiel der frühen Tafelmalerei unsres Meisters. Die bis ins Detail übereinstimmende Behandlung dieser Engel, jener in S. Fortunato und der Hieronymuskapelle — zum Beispiel finden wir die über der Brust nach unten in einem spitzen Dreieck zusammenlaufenden Falten wieder —, der hl. Bernardin, eine genaue Wiederholung aus den zuletztgenannten Fresken und endlich der hl. Franz, welcher denselben Typus wie der Franziskus der Chorkapelle zeigt, all das ermöglicht es, die Entstehung des Bildes um das Jahr 1452 festzustellen. Wir dürfen daher vielleicht annehmen, daß in dem knieenden Mönche das Portrait des Frater Jacobus de Montefalcone, des Stifters der Chorfresken, zu sehen ist, um so mehr, als es sonst nirgends nachweisbar. Das kleine Werk wird wohl für die Häuslichkeit des Gönners, kaum für die Kirche selbst bestimmt gewesen sein.

Die gleiche Örtlichkeit wie hier, ein blumenreicher Wald, kehrt noch auf andern Bildern des Quattrocento wieder. In Anbetracht des Umstandes, daß schon damals die Italiener ihren Dante gleich der Bibel verehrten, können wir wohl der Vermutung Raum geben, auch dies Motiv sei der Divina Commedia entnommen. Die Stelle des Gedichts, von der ich glaube, daß sie in dieser Hinsicht eine Einwirkung auf die Phantasie der Frührenaissance gehabt hat, beginnt mit den Worten:

«La divina foresta spessa e viva,
Ch'agli occhi temperava il nuovo giorno.[1]
. . . .

[1] Purgatorio XXVII. Vers 2 und 3.

In diesen herrlichen Versen wird der Wald des Paradieses geschildert, welcher der Schauplatz für die letzten sieben Gesänge des Purgatorio ist. Den Malern des fünfzehnten Jahrhunderts war diese Vorstellung sicherlich geläufig.

Da es für unsere spätere Untersuchung nicht unwichtig sein wird, so müssen wir bei dieser Gelegenheit das Madonnenideal, welches sich in den bisher besprochenen Arbeiten geoffenbart hat, etwas näher ins Auge fassen. Wir können von der Gürtelspende im Lateran[1], welche die Formen noch nicht ausgebildet zeigt — so ist zum Beispiel die Nasenspitze noch sehr stark abwärts gebogen —, bis zu dem kleinen Bild in Wien den Gang der Entwicklung verfolgen. Den Madonnenköpfen Angelicos gegenüber wird das Oval voller, immerhin zeigt es jedoch bei durchaus geneigter Kopfstellung schmälere Formen als später. Die bei Fra Giovanni oft häßlich breite und hohe Stirne ist niederer und schöner gerundet, der Nasenrücken breiter geworden, die Nase nicht so spitz und lang, auch weniger nach unten gebogen als bei jenem. Das meistens halbgeschlossene Auge erhält durch das leicht geschwollene untere und das stark geschwollene obere Lid einen eigentümlichen Charakter, der sehr verschieden von den flach liegenden Schlitzaugen der Madonnen des Fiesole ist. Von den Haaren ist nichts zu erblicken, da in gleicher Weise wie auf den Bildern des Frate der Mantel den Kopf bedeckt und über der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten wird. Unter dem Mantel kommt meistens ein Schleier zum Vorschein. — Merkwürdig ist der Umstand, daß, während Angelico durchaus die hl. Jungfrau ihren Kopf nach links neigen läßt, Benozzo im Gegensatz hierzu die andere Seite bevorzugt. Die rechte Hand der Madonnen Angelicos liegt entweder auf der Brust und hält anscheinend den Mantel zusammen, oder sie unterstützt das Kind leise an seinem rechten Arm, nur sehr

[1] Hier ist die Beziehung zu zwei Werken Angelicos, dem Madonnenbilde des Klosters del Bosco à frati di Mugello und demjenigen der Pinakothek von Perugia, noch recht deutlich.

selten finden wir eine Blume in der Hand der Mutter Gottes. Gozzoli nun verschmäht fast durchweg alle diese Motive. Die Madonna hebt die Hand zum Segen, sie kreuzt in Anbetung des Kindes die Arme über der Brust, oder unser Maler findet noch andere Mittel, die rechte Hand zu beschäftigen. In den meisten Fällen ist auch die Stellung des Kindes eine andere als bei dem alten Meister. Nur in der Hieronymuskapelle finden wir ein Lieblingsmotiv desselben wieder: das Kind steht mit dem linken Fuße fest auf dem Knie der Madonna, während das rechte Bein sich frei und spielend bewegt. —

Benozzo hat ein Madonnenideal hingestellt, welches an äußerlicher Schönheit — man möchte sagen an Schönheit des Gesichtsschemas — das seines Lehrers vielleicht übertrifft, und diese Selbständigkeit will für ihn schon viel heißen. Allerdings hat er, was Innerlichkeit des Ausdrucks betrifft, den großen Mönch niemals erreicht.

Unseres Meisters Begabung lag vor allem auf dem Gebiete der frischen Erzählung, und so boten die besprochenen Werke seinem Talent wenig Gelegenheit zur Entfaltung. Desto mehr war dies der Fall bei dem zweiten Freskencyklus, den er im gleichen Jahre vollendete. Baron von Rumohr hat in kurzen Worten ein treffliches Urteil darüber gefällt[1]: «Auch in der Chorkapelle jener Kirche, einem reichen, vieles umfassenden Werke, verrät sich ein leiser Nachklang der Gemütsstimmung des Meisters (Angelico), obwohl Benozzo hier schon anfängt, sich jener schülerhaften Befangenheit zu entschlagen und aus den Anregungen seines Meisters hervorzuheben, was seiner Eigentümlichkeit entsprach».

Die Kapelle wird von den fünf Seiten eines ungleichseitigen Achtecks gebildet. An der fünften, kleineren Seite, am Ende des Chorraums ist ein hohes, gotisches Fenster eingelassen. Das Deckengewölbe ist durch sechs starke Rippen, deren Dienste sich bis an den untersten Saum der Malereien erstrecken, in sechs ungleiche

[1] Ital. Forsch., zweiter Teil, p. 258.

Felder geteilt. Die vier großen Wände, zwei rechts, zwei links vom Fenster, sind mit zwölf Fresken aus der Legende des hl. Franz geschmückt, die in drei Reihen übereinander angeordnet sind. Und zwar beginnt die Erzählung mit dem untersten Streifen an der an das Langhaus anstoßenden Achteckseite zur Linken und endigt oben mit der Lünette der äußersten Seite zur Rechten dessen, der die Kapelle betritt. Da Benozzo die Arbeit im Auftrage eines Minoritenbruders Jakobus aus Montefalco angefertigt hat, so wird ihm dieser die verschiedenen Sujets angegeben haben, und es läßt sich die Wahl der einzelnen Bilder, sowie die Beziehung auf das Speculum[1]) aus den persönlichen Neigungen des Frate erklären.

Die Reihenfolge der Fresken ist die nachstehende.

I. Unterster Streifen:

Nr. 1. Links die Geburt des Franziskus. (Al. Nr. 5426.) Auf der Treppe, die zu dem Hause führt, steht die Mutter des Heiligen und zu ihr tritt der himmlische Pilger, ihr zu verkünden, daß sie, wie einst Maria, in einem Stalle niederkommen solle. Daneben schaut man in diesen Stall hinein. Hinten sehen wir Ochs und Esel, vorne die Darstellung der Geburtsscene, wie sie im Leben Christi üblich war. Es ist wohl das einzige Mal, daß die italienische Kunst diese Scene auch im Leben des Franz darstellte[2], obgleich der Nachweis eines weitgehenden Parallelismus im Leben der beiden in der gleichzeitigen Litteratur sehr beliebt war. — Auf der rechten Seite schreitet der junge Franziskus in Begleitung eines andern Jünglings durch eine von reichen Gebäuden begrenzte Straße; im Vordergrunde breitet ein Mann in Verehrung seinen Mantel aus, damit der edle Jüngling darauf wandle. Unsre Blicke schweifen hinüber nach dem nahen Assisi, wo in der herrlichen Hauptkirche des

[1] Speculum vitae B. Francisci et sociorum ejus. Venedig 1504.
[2] cf. H. Thode. Franz von Assisi, p. 184.

Franziskanerordens der große Begründer der italienischen Malerei, wo Giotto den gleichen Gegenstand gemalt hat. Oft genug mag der Meister da drüben geweilt und die Fresken seines Vorgängers studiert haben, wie er denn seiner Verehrung für denselben gerade an dieser Stelle beredten Ausdruck gab, indem er in der Zuschrift unter dem später zu erwähnenden Medaillonbildnis ihn das Fundament und die Leuchte der Malerei nannte. In den Scenen, welche der Altmeister der Florentiner Kunst dargestellt hatte, ist er von dessen Auffassung im wesentlichen wenig abgewichen, und so ist dieser in Wahrheit das Fundament, auf das er seine Kunst gebaut. Dabei ist Benozzo aber ein Kind seines Jahrhunderts und stolz auf die Errungenschaften desselben in der getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit, in Perspektive und in der liebevollen Behandlung des Details. In dieser Hinsicht ist ein Vergleich der Fresken in Assisi und Montefalco recht lehrreich für die verschiedene Kunstanschauung der zwei Jahrhunderte, und gleich das erste Bild ist hierfür bemerkenswert. Während Giotto die Figuren auf einem Plane nebeneinander reiht, läßt Benozzo den Heiligen im Mittelgrunde einherschreiten und zwar direkt auf den Beschauer zu; ganz im Vordergrunde kniet der huldigende Mann. Das perspektivische Verhältnis der Gestalten ist ziemlich gut getroffen. Daß trotzdem hier wie durchweg Gozzoli hinter jenem großen Genius weit zurücksteht, ist wohl nicht nötig, jedesmal zu betonen.

Nr. 2. (Al. Nr. 5429.) Links auf einen schmalen Raum zusammengedrängt die Bekleidung des Armen. Der hl. Franz, welcher dem Beschauer entgegenreitet, reicht dem an seine Seite getretenen Armen den Mantel. Bei Giotto ist der Heilige vom Pferde gestiegen. Sonst auch hier jener Gegensatz ähnlich demjenigen zwischen dem malerischen Reliefstil des Ghiberti und dem ruhigen, klaren des Andrea Pisano.

Rechts, drei Viertel des Raumes einnehmend, der Traum des Franz. Benozzo hat sich hier ziemlich genau an die Darstellung Giottos gehalten, nur daß er dem himmlischen Palast deutlich die Gestalt des Florentiner Palazzo vecchio verliehen.

Zwischen diesem und dem folgenden Fresko scheint in dem Glasgemälde des Fensters die Vision des hl. Franz in der Kirche S. Damiano dargestellt gewesen zu sein, wahrscheinlich also nach Zeichnungen Benozzos. In der Reihenfolge der Legende erscheint die Scene an dieser Stelle und die über den Bildern der Dante, Petrarca und Giotto erhaltene Inschrift bestätigt diese[1] Annahme.

Nr. 3. (Al. 5432.) Diesmal begnügt sich der Maler mit einer Handlung, der Lossagung vom Vater, und so ist das Bild eines der erfreulichsten des ganzen Cyklus geworden. Allerdings hatte Giottos Meisterhand in Assisi, sowie Florenz zwei ewige Muster geschaffen, welche für die späteren Generationen zwingende Geltung haben mußten. Direktes Vorbild für Benozzo ist das Fresko in Assisi gewesen. Er giebt diesmal die Figuren ebenso auf einem Plane nebeneinander wie Giotto, nur daß ihm mehr Raum zur Verfügung gestanden und er daher die Begleiter des Vaters bequemer voneinander sondern konnte, während sie bei jenem eng gedrängt stehen. Der Arm des Vaters ist noch nicht zum Hieb erhoben wie dort, und Franziskus ist, statt im Profil, en face genommen, er hat die Hände betend über der Brust gekreuzt und schaut uns mit dem Ausdruck träumerischer Weltvergessenheit an. Sonst ist Stellung und Bewegung der Personen durchaus die gleiche wie bei dem Vorbilde. Daß Benozzo in dem Hintergrund, sowie in allem Detail der Wirklichkeit näher kommt, dabei aber an Kraft des Ausdrucks und dramatischer Lebendig-

---

[1] Qualiter beatus Franciscus in ecclesia Sancti Damiani audivit crucifixum ter dicentem sibi . . . .

keit weit hinter dem Altmeister zurücksteht, wird vielleicht hier am deutlichsten fühlbar. Immerhin gehört dieses Fresko zu den besten Werken, die unser Maler in seinem langen Leben geschaffen. — Ich mache ganz kurz auf die trefflich gelungenen kleinen Kinder links in der Ecke aufmerksam.

Nr 4. (Al. Nr. 5435 und 5436.) Die Begegnung des Franz und des Dominikus. — Links oben sehen wir Christus in einer von Wolken gebildeten Mandorla thronen, im Begriff, die Speere der Vernichtung auf die sündige Welt herabzuschleudern; die hl. Jungfrau ist vor ihm in die Kniee gesunken, sie fleht um Vergebung und weist auf die beiden Heiligen hin, welche die Menschheit zu ihrem Erlöser zurückführen werden. Unter dieser himmlischen Scene sieht man in ein Thal, von Bergen begrenzt; die rechte Seite des Bildes nehmen große Gebäude ein, unter anderem eine Kirche — wohl S. Pietro in Vaticano —, hinter der ein Obelisk sichtbar wird. Vor derselben findet die Begegnung der Heiligen statt, liebevoll umarmen sie einander. In stiller Ehrfurcht sich entfernt haltend, sieht rechts ein Dominikaner, links ein Franziskaner der schönen Scene zu. Erreicht Benozzo auch nicht den wunderbaren Affekt, der Andrea della Robbias Gruppe[1] beherrscht, so ist doch dieses Bild von einer solchen Einfachheit und Naivetät im Ausdrucke des Gefühls, daß wir es seinen guten Schöpfungen beizählen dürfen. Allerdings ist ihm sein Lehrer Angelico vorangegangen, und dessen Gemälde in der Berliner Galerie[2] oder ein ähnliches ist auf des Malers Phantasie von bestimmendem Einfluß gewesen. — Von diesem Fresko an tritt übrigens Franz als bärtiger Mann auf, während er auf den drei vorhergehenden in zartem Jünglingsalter geschildert war.

---

[1] Relief an der sogen. Loggia Paolina zu Florenz.

[2] Abgebildet in dem Werke: S. François d'Assisi. Paris, Plon 1885, p. 100.

Damit schließt die untere Reihe ab, und der zweite Streifen beginnt darüber mit

Nr. 5 (Al. 5427), dem Traum des Papstes und der Bestätigung der Regel. Wieder ist Benozzo gezwungen, eine vollständige Zweiteilung eintreten zu lassen. Vorne links stützt Franziskus die wankende Laterankirche, im Hintergrunde erblicken wir das offene Schlafgemach des Papstes. Der hl. Vater liegt auf dem Bett, das sorgenschwere Haupt in die Hand gestützt; zu Füßen des Lagers kauern zwei Diener, von denen der eine schläft, der andere aber den träumenden Papst betrachtet. Selbst dieser kleine Zug ist, wie die ganze Komposition, von Giottos Bild in Assisi übernommen. Der einzige Unterschied ist, daß Benozzo Vorder- und Hintergrund deutlich geschieden hat.

Rechts sehen wir in ein schmales, tiefes, horizontal (wohl mit Holz) gedecktes Gemach, wo der Papst, zwischen zwei Kardinälen thronend, dem knieenden Franz die Ordensregel übergiebt. Hinter dem Heiligen erblickt man die Schar der Mönche. Auch hier diente das entsprechende Fresko der Oberkirche von Assisi zum Muster. Da Benozzo aber nur einen sehr kleinen Raum zur Verfügung hatte, so war er von vornherein darauf angewiesen, in die Tiefe hinein zu komponieren. In weiser Überlegung hat er dann ferner die Zahl der Personen beschränkt, dem Papst nur zwei, allerdings höchst interessante und ausdrucksvolle Kardinalfiguren zur Seite gegeben und von den Genossen des Franz nur drei wirklich sichtbar werden lassen; die Anwesenheit weiterer ist durch vier kahle Schädel angedeutet. Das Gemach ist nicht ein großartiger Saal, wie bei Giotto, sondern mehr ein intimes Wohngemach.

Nr. 6. (Al. 5430.) Die Dämonenaustreibung. In schöner Gartenlandschaft kniet der hl. Franziskus in inbrünstigem Gebete, hinter ihm steht der Bruder Sylvester, erhebt beschwörend

die Hand und treibt die fratzenhaft gestalteten Dämonen aus Arezzo aus, welches vor ihm auf ansteigendem Terrain liegt und auf den Mauern als «civitas Aretii» bezeichnet ist. Auch hier erkennen wir den Eindruck, den Giottos Fresko hinterlassen; nur unbedeutende Veränderungen hat der junge Künstler gewagt: er stellt Sylvester hinter Franz, was ein engeres Zusammenschließen der Gruppe ermöglicht, und setzt an die Stelle der Kirche das Bild einer Landschaft, deren enge Verwandtschaft mit den umbrischen Gegenden kaum zu leugnen ist.

Nr. 7. (Al. Nr. 5433.) Wieder sind zwei Handlungen auf einem Bilde vereint, aber es gelang diesmal dem Maler, dem Ganzen doch einen einheitlichen Charakter zu bewahren, indem er die eine Scene sehr auf die Seite schob, und beide sich in der gleichen Landschaft abspielen ließ. — Links in der Ecke predigt Franz, von einem Genossen begleitet, den Vögeln, welche um ihn versammelt sind. Giotto hatte das Wesentliche auch dieser Komposition endgültig festgestellt. Auf dem Fresko Benozzos zeigen vor allem die Vögel eine gewisse Fortbildung, eine deutliche Unterscheidung der verschiedenen Arten, ohne jedoch den großen Tiermaler ahnen zu lassen, der unser Meister einst werden sollte.

Etwas weiter rechts steht wieder der hl. Franz mit demselben Genossen, und vor ihm knien die Abgesandten der im Hintergrunde sichtbaren Stadt; der Vorderste, auf dessen Kappe die Worte: «M. Marcus» stehen, trägt die Bischofsmütze, welche sie dem Heiligen anbieten. Der aber weist sie mit milden Segensworten zurück. Besonders schön sind hier die sehr individualisierten Köpfe der vier Gesandten. Den Hintergrund nimmt eine interessante Landschaft ein, auf die ich später noch zu sprechen komme.

Nr. 8. (Al. Nr. 5437.) Der Tod des Herrn von Celano. Wir sehen in ein pfeilergetragenes Gemach; links, wo das Bild

sehr zerstört, ist noch ein reichbesetzter Tisch sichtbar, an dem ein Knabe bedient. Der hl. Franz hat sich erhoben und redet mit einem Manne, welcher ihm gläubig zuhört und die Hände über der Brust zu kreuzen scheint. Rechts sitzt ein Mönch, dem derselbe Mann knieend die Beichte ablegt. Im Hintergrunde sieht man ihn, von seiner Familie umgeben, den Geist aushauchen. — Die sorglose Art und Weise, mit welcher der Maler hier, wie noch oft später, verfahren, hat zu einer Verkennung dieser Scene geführt. Man hat geglaubt, daß es sich um ein ähnliches Wunder an einem jungen Mädchen handle. Und in der That hat besonders die sterbende Figur etwas ungemein Mädchenhaftes. Indes läßt sich bei genauer Prüfung folgendes feststellen: die beichtende Gestalt zeigt die Züge und die Haartracht eines Jünglings. Entscheidender ist jedoch der Umstand, daß der Sterbende und der Beichtende mit der sicher männlichen Figur, welche mit dem hl. Franz redet, in allen Einzelheiten übereinstimmen, die Linien des Antlitzes allein ausgenommen. Wir finden genau die gleiche Haartracht, dieselbe Kleidung, ja, der doppelfarbige Saum, der bei dem Manne das Kleid am Hals und an den Händen abschließt, ist getreu auch dort wiedergegeben. Das Antlitz des Mannes ist bartlos. In höchst nachlässiger Weise hat aber Benozzo der beichtenden und sterbenden Person jüngere, das will heißen jeden Charakters entbehrende Züge verliehen. Daher die Verwechslung.

In der dritten und obersten Reihe werden die Bilder durch den Ansatz des Kreuzgewölbes von fast runden Spitzbogen abgeschlossen.

Nr. 9. (Al. 5428.) Die Weihnachtsfeier in Greggio. Benozzo hat sich hier ausnahmsweise ziemlich frei gemacht von dem Einflusse Giottos. In einem schönen Kirchenraum (über dessen Architektur später) kniet der hl. Franz, das lebendig ge-

wordene Christkindlein in den Armen haltend. Rechts, unter einem Strohdach, liegen Ochs und Esel; links vorne stehen drei Frauen mit einem Kinde, das sich in ächt kindlicher Bewegung an den Arm der Mutter klammert und doch neugierig andachtsvoll auf das Wunder schaut. Im Mittelgrund, am Hochaltar, haben zwei Priester in der heiligen Handlung stille gehalten, von frommem Erstaunen ergriffen; im Hintergrunde sehen wir Chorknaben und rechts einige Bürger, die mit lebhaften Geberden ihre Überraschung kundgeben. — Die Komposition ist schön und fein abgewogen; ich, für mein Teil, ziehe sie allen andern der Serie vor und glaube, daß wir hier Benozzo sogar den Vorzug vor dem großen Meister des Trecento geben müssen, bei dem eine ungeheuere Menge von Zuschauern sich um den Heiligen drängen in der natürlich noch sehr unvollkommen gezeichneten Kirche. Wenn irgendwo, so fühlt man hier heraus, daß der junge Meister bei Angelico und Ghiberti gelernt hat, bei den zwei Künstlern, welche durch vornehmen Geschmack und hohes Schönheitsgefühl ihre Zeitgenossen weit überragten.

Nr. 10. (Al. Nr. 5431.) Die Versuchung des Franziskus. An Stelle der üblichen Feuerprobe vor dem Sultan folgte Benozzo dem Speculum, welches eine andre Legende erzählt, die ihn zwang, die Komposition ziemlich zu verändern. Der Sultan, von Priestern und Kriegern umgeben, sitzt rechts in einer Säulenhalle; er hebt die Hände entsetzt empor vor dem, was er sieht. Das junge Mädchen nämlich, welches auf sein Geheiß erschienen ist, den Heiligen zu verführen, hat dessen Herz so wenig gerührt, daß er ruhig auf einen von lebhaften Flammen erhitzten Rost getreten ist und sie auffordert, ihm auf dies Lager der Liebe zu folgen. Zwei Franziskaner stehen hinter ihm. — Das Bild ist sehr wenig gelungen; man ersieht daraus, daß für solch stark dramatische Scenen nicht

nur dem frommen Angelico, sondern auch seinem weltlich gesinnten Schüler das Organ mangelte.

Nr. 11. (Al. Nr. 5434.) Die Stigmatisation des hl. Franz. Vorbild war Giottos Fresko in Assisi. Der Heilige hat die gleiche Haltung, hier wie dort ist noch ein Mönch anwesend, der aber bei Benozzo aus einem Buch emporsieht und ebenfalls der Vision teilhaftig zu werden scheint, vor deren blendendem Glanze er sich durch Vorhalten der Hand zu schützen sucht, während Franziskus ihn ruhig erträgt. Es war an sich kein schlechter Gedanke, den Unterschied zwischen dem Heiligen und seinem Begleiter auf diese Weise auszudrücken. Auf dem Bilde der Oberkirche von Assisi liest der Mönch ruhig in seinem Buche weiter, wodurch allerdings das Visionäre des Vorgangs deutlicher hervorgehoben wird. — Die Gestalt des Christus als Seraph, von dem die Strahlen ausgehen, sucht man auf unserm Bilde zuerst vergebens und entdeckt sie endlich hoch über dem Chorfenster. — Des hl. Franz Züge sprechen tiefe, inbrünstige Hingebung aus, während wir jegliche Spur eines lebhafteren Ausdrucks in dem Antlitze seines Begleiters vermissen.

Nr. 12. (Al. Nr. 5438.) Die Totenfeier. Vor dem aufgebahrten Leichnam des Franziskus kniet jener ungläubige Bürger von Assisi, Hieronymus, und untersucht die Wundenmale. Am Kopfende kniet ein trauernder Mönch, der die Kapuze tief über das Gesicht herabgezogen hat, ein Anderer küßt in heißer Andacht die Füße des Heiligen. Hinter der Bahre stehen zwei amtierende Geistliche, umgeben von einem dichten Haufen Kopf an Kopf gedrängter Mönche. Rechts und links haben die Chorknaben Aufstellung genommen. Die Scene spielt sich ab in einem von hohen Gebäuden umgebenen Klosterhof, im Hintergrunde erblickt man eine Basilika mit säulengetragener Vorhalle und Turm, darüber schwebt die Seele des Heiligen von Engeln geleitet zum Himmel empor.

Die Komposition ist bei aller Überfüllung doch nicht unklar; sie lehnt sich an das Fresko der Bekehrung des Hieronymus in Assisi an, ist aber besser gegliedert als dieses.

Die Kapelle sollte gewissermaßen ein Triumpflied werden auf den Franziskanerorden und seine großen Thaten. Neben den zwölf Fresken aus der Legende des hl. Franz sind daher in verschwenderischem Maße die Heiligen und bedeutenden Männer seines Ordens abkonterfeit.

Den unteren Abschluß des ersten Streifens bildet eine Bordüre mit den Medaillonbildnissen folgender zwanzig Männer: (Al. Nr. 5441—5450). NICOLAUS PAPA IV, IMPERATOR COSTATINOPOLITANUS, REX ROBERTUS, ... D. TUDENTO, GUARRO MAISTER SCOTI, DOMINUS LEONARDUS D. GRIFFINIO, SCOTUS DOCTOR SUBTILIS, FRANCISCUS DEMAIRONIS, MAGISTER GERARDUS ODONIS, MAGISTER PETRUS JOHANNIS, MAGISTER LANDULFUS, MAGISTFR NICOLAUS DELIRA, MAGISTER PETRUS AUREOLA, MAGISTER JOHANNES DEPARMA BEATUS, MAGISTER ALEXANDER DEALES, MAGISTER RICCARDUS DEMEDIAVILLA, DOMINUS BELTRANDUS, DOMINUS MACTEUS D. ACQUASPARTA, BEATUS BONAVENTURA, ALEXANDER PAPA QUINTUS.

An der Fensterbank befinden sich die Porträts (Al. 5440) von Petrarca, mit der Unterschrift:

Laureatus Petrarca
Omnium virtutum monarca,

von Dante:

Theologus Dantes
Nullius dogmatis expers,

und von Giotto:

Pictorum eximius
Jottus funnamentum et lux.

In den Fensterlaibungen sind sechs Heilige gemalt (Al. Nr. 5439) unter Baldachinen, die zum Teil in gotischen, zum Teil in Renaissanceformen ausgeführt sind, und zwar links: S. Clara von Montefalco, S. Eleazarius, S. Fortunatus; rechts: S. Agnes von Assisi, S. Ludovicus Rex und S. Severus.

In den Feldern des sechsteiligen Gewölbes erblicken wir die Figuren der Heiligen Antonius, Caterina, Bernardin, Rosa, Udo und, in dem gegen das Langhaus zu gelegenen Felde S. Franziskus in der Glorie mit Kreuz und Buch in Händen zwischen lobsingenden Engeln thronend. (Al. Nr. 5425.)

An dem Gurtbogen über dem Eingang zur Tribuna sind noch dreizehn Medaillons angebracht mit den Bildnissen der ersten Franziskaner: (ich beginne links unten) Leo, Barbarus, Filippus, Silvester, Augustinus, Bernardus, S. Franziskus selbst im Scheitel des Bogens, weiter folgen Egidius, Illuminatus, Angelus, Geniporo, Johannes und Sabatus.

Auf dem schmalen Raum zwischen den Eingangspfeilern und den ersten Darstellungen aus der Legende ist rechts und links jeweils ein Engel gemalt, der eine lang herabfallende Schriftrolle hält. Darauf steht links, nur zum Teil noch lesbar, da vieles verwischt, folgende Inschrift:

«Ad laudem omnipotentis Dei ac beatissim . . . . beati Francisci Antonii Ludovisii Bernardini Clare Ethelzeare (wohl Eleazarii) . . . . . . et hoc opus fecit fieri frater Jacobus de Montefalcone ordinis minorum . . . . . .» Rechts lesen wir:

«In nomine Sanctissime Trinitatis hanc capellam pinxit Benotius Florentinus sub annis Domini millesimo quadringentesimo quinquagesimo secundo».

Darauf folgt ein Vers:

«Qualis sit pictor prefatus ispice lector».

Aus diesen Inschriften erfahren wir also sowohl, wer die

Fresken gestiftet hatte, nämlich ein Franziskanerbruder Jakobus, als auch daß sie im Jahre 1452 vollendet wurden.

Die Fresken sind jetzt von einer verdächtigen Reinlichkeit, das Kolorit hat einen gelbbraunen und rötlichen Charakter, der auf starke Restauration schließen läßt. In der That wurde ihnen diese Wohlthat im Jahre 1858 durch einen gewissen Caratoli zu Teil. Inbesondere haben dadurch die Porträts von Dante, Petrarca und Giotto gelitten. Im Allgemeinen darf man sagen, daß die Zeichnung ziemlich unverändert geblieben, von der ursprünglichen Farbe aber kein Eindruck mehr zu gewinnen ist.

Was Tüchtigkeit und Klarheit der Komposition betrifft, überragen diese Fresken alle späteren Werke Benozzos. Während dort unter der Fülle reizender Nebensachen die eigentliche Handlung oft ganz verschwindet, läßt er sie hier klar und scharf hervortreten. Wir merken, er ist noch nicht lange der Zucht des großen Angelico entronnen, und dies kommt ihm sehr zu statten. Auch handelt es sich hier nicht etwa um bloße Nachahmung der Bilder der Oberkirche von Assisi, nein, er mußte den Geist, der in der Florentiner Kunst seit Giotto wirksam war, in sich aufgenommen haben. In dieser Hinsicht bedeuten die Fresken von S. Francesco vielleicht einen Höhepunkt seines Schaffens. Nicht so in den Einzelheiten, wo wir noch die merkwürdigsten Kontraste nebeneinander finden. Da sehen wir Gesichter, die uns anmuten, als ob sie direkt aus den Werken des Trecento herstammten, mit schematischen langen Nasen, wie sie die giotteske Schule liebte, mandelförmig geschlitzten Augen: kurz, Rudimente einer früheren Kunst, denen wir auch bei Fra Giovanni in S. Marco begegnen. (Man vergleiche in Montefalco einige Frauengestalten auf der Geburt des Franz, Nr. 1 der Serie, sowie Christus und Maria auf der Begegnung der Heiligen, Nr. 4.) Den Typus, den Benozzo für die Engel en face und im Halbprofil geschaffen hat, wendet er unbesorgt bei fast allen Jünglingsgestalten an. (Vgl. vor allem den jugendlichen Franz auf den ersten drei Bildern.) In großer

Nachlässigkeit braucht er das eine Gesicht von diesem Fresko wieder für andre Personen auf dem nächsten. So sorglos er aber verfährt, so wenig er sich im Allgemeinen an die Natur hält, so sehr hat er sie dagegen studiert, um eine Reihe vorzüglicher Porträtgestalten zu schaffen. (Wie z. B. auf Nr. 3, Lossagung vom Vater, Nr. 5, Bestätigung der Regel, und Nr. 7, Franz weist die Bischofswürde zurück.) Auch der Typus des hl. Franziskus selber gehört zu diesen. Wohl hat er die allgemeinen Charakteristika seinen Vorgängern, insbesondere Giotto entnommen (so z. B. die Form des Bartes), aber er hat das Antlitz doch mit starkem, eigenem Leben erfüllt, und so darf es uns nicht irre machen, wenn der Typus nicht gerade hochgeartet ist, denn solches war Benozzo nicht gegeben. — Die Stellung Fra Giovannis in der Kunstgeschichte ist fest gegründet, seit man erkannt hat, daß er als Erster das Antlitz zu beseelen, es mit dem Ausdruck der verschiedensten Gefühle zu beleben wußte, und so die Florentiner Kunst um ein großes Stück weiterbrachte auf dem Wege nach den höchsten Zielen. Man sollte also denken, vor allem diese Seite der Kunst Angelicos hätte auf seinen Schüler gewaltig wirken müssen. Dem war aber nicht so. Nur selten gelingt ihm der Ausdruck starker, noch seltener der zarter Gefühle in ihren feinen Nuancen. Was der gottbegnadete Genius eines Angelico aus der Tiefe eines religiösen und warmen Gemütes heraus geschaffen hatte, das glitt fast wirkungslos an dem weltlich gesinnten, etwas oberflächlichen, wenn auch talentierten Schüler ab. Wie Rio ihn ohne Bedenken seiner geliebten «école mystique» beizählen konnte, ist schwer zu begreifen.

Was wir im Vorigen Lobendes erwähnten, erfährt noch eine Einschränkung dadurch, daß es nur für die männlichen Figuren gilt, denn die Frauengestalten Benozzos sind — mögen sie auch auf den ersten Blick ansprechen — bis auf wenige Ausnahmen immer leer und schematisch geblieben. Merkwürdigerweise hat ihm im Gegensatze zu so vielen seiner Zeitgenossen hierfür die Begabung gefehlt. Dagegen ist er auf seinem eigentlichen Gebiet,

wenn es gilt, Kinder zu malen. Er muß ein liebevoller Beobachter des Kinderlebens gewesen sein, denn sowohl in der Wiedergabe der Gesichtsbildung, wie der Haltung und Stellung ist er besonders glücklich, und so hat er ungemein reizende Gruppen geschaffen; auch sollte sein Beispiel gerade in letzterer Hinsicht nicht ohne Einwirkung auf die umbrische Kunst bleiben; selbst Pinturicchio hat hierin seinen Einfluß erfahren.

So gut indes manche Details ihm auch gelingen mögen, die Kenntnis des gesamten Körperbaues ist so mangelhaft wie in den Arbeiten der Hieronymuskapelle; auch bezüglich der Faltengebung kann auf das dort Gesagte verwiesen werden; vielleicht tritt jedoch die Zeittracht, in deren Schilderung er sich später mit so vielem Behagen erging, in den Fresken der Tribuna etwas häufiger auf; immer aber noch schüchtern genug.

Wir hatten bisher öfters zu bemerken, daß in den Werken Benozzos Treffliches sich findet neben recht Mittelmäßigem. Wir können in diesen Ungleichheiten keine Fehler der Jugend sehen, denn noch in den Fresken des Camposanto zu Pisa müssen wir das gleiche Nebeneinander leerer und ausdrucksvoller Figuren konstatieren. Das deutet vielmehr auf den großen Mangel an Selbstzucht hin, der Benozzo sein ganzes Leben lang anhaftete. Das Streben, es immer besser zu machen und noch besser, war ihm fremd. Und was ein bedenkliches Licht auf seine Stellung wirft, ist der Umstand, daß in diesem Jahrhundert der größten Kunstentwicklung er die Kunst kaum um einen Schritt vorwärts brachte. Dem Ringen seiner Zeitgenossen nach immer größerer Naturwahrheit stand er fremd gegenüber; mit der geringen Technik, die er bei seinen Meistern erlernt, schrieb er seine Einfälle hin, wie sie ihm gerade kamen. Dieser Mangel eines strengen künstlerischen Gewissens läßt den sonst kaum minder begabten Benozzo hinter vielen seiner Zeitgenossen zurückstehen.

Wie wenig er über seine Lehrer hinausgegangen, das zeigt sich auch in seiner Architekturmalerei, in der wir zuerst ein neues

Element zu entdecken glauben. Paläste, Hallen und Kirchen, perspektivische Ansichten von Straßen und dergleichen bringt Benozzo in großer Fülle an und verfolgt hierbei eine Richtung, die ihm durch Angelicos Einfluß nicht nahegelegt war. Er hat die Vorliebe für diese Dinge von seinem andern Lehrer, von Ghiberti geerbt. Auch die oft ganz vorzügliche Kunst, mit der die Handlung in einen Raum hineinkomponiert ist (Bild 9 der Serie!), weist auf diesen. Und wenn man die «Thüre des Paradieses» einer genauen Betrachtung unterzieht, wird man erkennen, wie unendlich viel von Ghiberti in dieser Hinsicht zu lernen war. Gleich diesem mischt auch Benozzo Motive der Gotik und Renaissance durcheinander in einer äußerlichen Art und Weise, auf die es in der Bauthätigkeit seiner Zeit doch wohl selten geschah; allerdings desto häufiger in der Malerei. Die Fensterformen sind meist noch gotisch, während Säulen und Ornamente dem Formenschatz der neuen Richtung angehören. Kanellierte Pilaster, korinthische, oft sehr stilgerechte Kapitelle, stilisierte Rankenornamente und Fruchtschnüre werden besonders häufig angewendet. Schon in der Staffel der Madonna della cintola im Lateran sind diese Elemente vorhanden; in einem Bilde also, in welchem Benozzo sonst noch vielfach seinen frommen Lehrer treu nachahmt, ist er in diesem Punkte über ihn hinausgegangen; was darauf hinweist, daß ihm die betreffenden Kenntnisse bereits in Fleisch und Blut übergegangen waren, bevor er zu Angelico in die Lehre kam. Je weiteren Spielraum er indes seiner architektonischen Phantasie läßt, desto unwahrscheinlicher werden die Gebilde seiner Hand, alles Organische und Zweckmäßige verschwindet schließlich daraus. Nun ist es ja dem Maler sicher gestattet, Gebäude seiner Phantasie auf seinen Bildern anzubringen ohne Rücksicht darauf, ob Ähnliches in der Wirklichkeit je existierte. Eines jedoch darf er nicht außer Acht lassen: die Möglichkeit derselben. Er darf nicht Formen auf Formen häufen und seine Bilder damit überfüllen; er darf ferner keine Gebäude konstruieren, die selbst eine

rege Phantasie sich nicht in der Wirklichkeit vorstellen könnte. Wenn der Maler den konstruktiven Prinzipien der Baukunst nur einigermaßen Rechnung trägt, so werden auch die märchenhaftesten Produkte seiner Einbildungskraft niemals beunruhigend und störend wirken. Benozzo aber ist von dem Fehler übertreibender Willkür nicht freizusprechen. Und so macht sich auch auf diesem Gebiete derselbe Mangel geltend, von dem wir vorhin sprachen, obgleich der Künstler in dieser ersten Zeit noch verhältnismäßig solid zu arbeiten pflegt. Am meisten befriedigt die Architektur auf dem Bilde der Weihnachtsfeier zu Greggio. Man fragt sich unwillkürlich, ob Benozzo nicht die Erinnerung an damals entstandene Gebäude seiner Heimat vor Augen geschwebt habe. Wir blicken in eine einschiffige, von Kreuzgewölben überdeckte Kirche; Kapellenanbauten, doppelte Pilasterordnungen übereinander beleben den Raum, der höchst edel gegliedert ist. Licht erhält derselbe durch zwei Reihen gotischer und eine Reihe kreisrunder Fenster. Die Pilasterstellung weist auf das Vorbild Brunellescos, der sie ganz ähnlich in der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo verwandte; ja, die Färbung der Pilaster scheint sogar einen bestimmten, von Brunellesco und seinen Nachfolgern für diese Teile mit besonderer Vorliebe angewendeten Stein, den graubläulichen Sandstein Toskanas anzudeuten. — Ein Detail von einem anderen Fresko wäre an dieser Stelle vielleicht noch zu erwähnen: auf dem Bilde des Traumes des Papstes sind die horizontal abgeschlossenen Fenster von Pilastern umrahmt, die einen Spitzgiebel tragen. Das Motiv dürfte vielleicht von den Ghibertischen Reliefs aus dem Leben Josephs und der Königin von Saba an der Baptisteriumsthüre herrühren und könnte von Benozzo auf Fiorenzo di Lorenzo übergegangen sein, auf dessen Bildern aus dem Leben des hl. Bernardin in der Pinakothek zu Perugia wir es wiederfinden.

Die Grenzen der Kunst Fra Giovannis scheint der junge Meister auch in seinen Landschaften zu überschreiten. Vor allem kommen da die Bilder Nr. 4, 6 und 7 der Serie in Betracht. —

Auf der Begegnung des Franz mit Dominikus nimmt die Landschaft nur einen kleinen Raum ein. Wir schauen von erhöhtem Terrain in ein Thal herunter, das von Hügeln begrenzt wird und eine gewisse Verwandtschaft mit Umbrien hat. — Auf Nr. 6, der Teufelaustreibung, zeigt die Landschaft den gleichen Charakter; das Thal, in welchem S. Franziskus steht, erweckt den Eindruck eines großen, wohlgepflegten, in Beete geteilten Gartens. Obgleich wir derartige Gegenden bereits in den Bildern des Angelico finden können, möchte ich mir doch gestatten, eine allgemeine Vermutung auszusprechen. Auf den Bildern des Ucello scheint nämlich die Landschaft, soweit wir darüber urteilen können, ebenfalls gartenartig gewesen zu sein, was von Vasari[1] ausdrücklich bestätigt wird. Wir werden kaum bei andern Florentinern aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein Analogon hierzu entdecken. Sollte das nicht auf eine Beziehung zwischen den beiden Meistern hindeuten?

Von größter Wichtigkeit ist die Landschaft auf dem Bilde der Vögelpredigt und der Zurückweisung der Bischofswürde. (Nr. 7.) Wieder sehen wir in ein Thal herab, das aber diesmal an eine bestimmte Gegend Umbriens erinnert. Ähnlichen Ausblick genießt man von den Mauern Montefalcos und insbesondere von dem Balkon des früheren Franziskanerklosters aus. Mitten in der Ebene liegt eine Stadt — wir denken unwillkürlich an Foligno. Links auf einem Hügel erblicken wir eine andre, die wohl Assisi sein könnte; man möchte sogar glauben, daß ganz links die Substruktionen von S. Francesco angedeutet sind; oben, auf der Spitze des Hügels befindet sich ein Kastell, wie es noch heute vorhanden, dahinter ragt eine mächtige Bergkuppe empor, die wir ähnlich jetzt noch erblicken: wir möchten glauben, es sei der Monte Subasio. Am Fuße des Bergrückens, gleichsam aus der Ebene hinaufwachsend, liegt ein kleines Städtchen: Trevi? Da das

---

[1] Vasari II, 208.

Ganze so auffallende Beziehungen zu der Aussicht von Montefalco hat, wird man berechtigt sein, anzunehmen, daß unser Künstler hier versucht hat, eine bestimmte Gegend getreu wiederzugeben. Wohl war man schon früher manchmal bestrebt gewesen, einzelne Örtlichkeiten genauer anzudeuten, aber zu diesem Versuch und diesem Gelingen war es niemals gekommen. Wir müssen uns indes hüten, deshalb Benozzo zu überschätzen, wie dies meiner Ansicht nach Lermolieff thut, wenn er ihn[1] «den besten Landschaftsmaler» nennt, «der in der Mitte des Jahrhunderts in Italien lebte». Lermolieff scheint mir damit durchaus die künstlerische Stellung Benozzos zu verkennen. In seinem reifsten Werk, dem Zug der heiligen drei Könige in der Riccardikapelle hat dieser in Bezug auf Landschaftsmalerei nicht nur keine Fortschritte, sondern eher Rückschritte gemacht: wir finden die gleichen gartenartigen Ebenen und eine viel künstlichere Zusammenstellung von Berg und Thal; von einem einheitlichen Augenpunkt ist keine Rede, und doch hatten schon manche Vorgänger des jungen Meisters die Bedeutung dieses so wichtigen Princips geahnt. Wenig will es da bedeuten, daß der Künstler eine große Anzahl von Baumarten und andere Details mit der Treue eines botanischen Lehrbuches nachgebildet hat; all das kann uns nicht über die erwähnten, bedenklichen Schwächen hinwegtäuschen. Und man darf nicht einwenden, daß eben der Zeitpunkt für einen großen Fortschritt noch nicht gekommen; nein, man war um 1450 schon bedeutend weiter in der Florentiner Kunst gelangt. Masaccio zuerst war über die nur andeutende Art der Landschaftsdarstellung Giottos und seiner Schule hinausgegangen. Möglich auch, daß ihm ein anderer, Paolo Ucello, den Weg gezeigt. Es wird manchmal zu wenig berücksichtigt, daß dieser um vier Jahre ältere Künstler, welcher gerade in Perspektive und getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit keine geringen Leistungen zu verzeichnen hat, vielleicht

---

[1] Lermolieff. Die Galerie zu Berlin, p. 72.

vor 1420 schon sich von der alten Tradition frei gemacht hat. Des Vasari ausdrückliches Zeugnis[1]: «Così ne' paësi egli fù il primo etc. . .» ist doch nicht zu verachten, und seine weiteren Ausführungen geben manches zu denken. Wie dem auch sei, an die beiden genannten Maler schloß sich Filippo Lippi an, dessen Landschaften im Vergleich mit denen Benozzos eine bedeutend sichere Handhabung der Linienperspektive, ja gewissermaßen schon eine Vorahnung der Luftperspektive zeigen. Piero della Francesca versuchte dann, in weiten Fernsichten das Hügelland seiner Heimat wiederzugeben. Und welche Rolle spielt bei ihm bereits das Licht! Hervorragende Bestrebungen, geniale Lösungen treten uns in seinen Bildern entgegen. Den größten Schritt weiter that aber Antonio Pollaiuolo, welcher, als die Fresken der Riccardikapelle entstanden, einunddreißig Jahre alt und also gewiß schon seiner Lehrzeit entwachsen war. Er ging von der bisherigen, doch mehr zeichnerischen Behandlung der Landschaft zu einer malerischen über und gab Farbe und Licht ihr Recht. Fünf Jahre später, und der große Lehrer des Vinci, Verocchio, hatte seine Reife erlangt; an ihn knüpft einerseits Lionardo, andrerseits Perugino an, und mit ihnen hat diese Seite der Malerei im Quattrocento Toscanas ihren Höhepunkt erreicht. Unbegreiflich, wie Lermolieff diesen Thatsachen zum Trotz den erwähnten Ausspruch thun konnte. Nein, dieser direkten Genealogie der Florentiner Landschaftsmalerei steht Benozzo fremd gegenüber, als Vertreter der alten Richtung. Angehaucht von dem neuen Geiste, ist er doch immer der Schüler Angelicos geblieben. Ein Vergleich mit den Bildern des frommen Dominikaners (z. Bsp. der Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz) lehrt, daß Gozzoli in der Hauptsache nur die Landschaften seines Meisters mit dem bereichert, was er vermutlich bei Ucello gelernt, und sie mit einer Masse Detail angefüllt hat, sonst aber auf dem Standpunkt desselben stehen ge-

[1] Vasari II, p. 208/9.

blieben ist. Es entspricht dies vollständig der Art seiner künstlerischen Begabung. Das Detail zu sehen und nachzubilden, dazu befähigte ihn seine frische Beobachtung der Natur, aber der Geist fehlte ihm, sich zu einer höheren Gesamtauffassung aufzuschwingen. Sorglos und mühelos schrieb er die Gebilde seiner Phantasie hin; was ihm von Formen in den Weg kommt, wendet er an und bewahrt sich dadurch eine gewisse Naivetät und Frische, die den großen Führern und Pfadfindern seiner Zeit zum Teil im Ringen mit den schwersten Problemen abhanden gekommen ist. Und so gewinnt er denn manchmal eher unsre Liebe als jene; sehen wir aber genau zu, so merken wir schnell, wie sehr es seinen Werken an Durcharbeitung fehlt, wir erkennen, daß er seiner Väter Erbe nicht in ernstem Streben erworben hat, also auch nicht besitzt. — Was wir bei einem scheinbar unwichtigen Detail, den Flügeln der Engel, bemerken mußten, läßt sich vom ganzen Schaffen dieses Künstlers sagen: seine Gestalten sind äußerlich gefällig, sie sind aber nicht von jenem inneren Leben erfüllt, von jenem Überschuß des Lebens, den wir bei seinen Zeitgenossen finden. Ja, mögen deren Werke auch öfters den Manierismus streifen, die Gestalten in krampfhafter Erregung, die Gliedmaßen oft geradezu verrenkt erscheinen: in der Jugendzeit einer Kunst ist ein zu Viel immer ein gesünderes Zeichen als ein zu Wenig.

Was das Verhältnis der Tribuna zur Hieronymuskapelle betrifft, so haben wir schon darauf hingedeutet, daß sich im Chor ein Fortschritt bemerkbar zu machen scheint. Die Franziskuslegende weist eine sorgfältigere Behandlung der Figuren, in der Architektur größere Vertrautheit mit dem Renaissancestil, sowie eine reichere und fleißigere Ausführung der Landschaft auf. Diese Fresken sind kurzweg 1452 datiert. Da die Signatur in der Höhe des untersten Streifens angebracht ist, so giebt sie den Zeitpunkt der Vollendung an, denn, wie immer, hat Benozzo in der Höhe begonnen und unten geendigt. Genauer ist die Zeitangabe in der Hieronymuskapelle, wo der November 1452 genannt ist. Folglich

hat der Meister den größeren Cyklus wahrscheinlich schon 1451 begonnen, und es ist nicht der richtige Ausdruck, wenn wir den Unterschied zwischen beiden Werken als Fortschritt bezeichnen. Benozzo hat in der Hieronymuskapelle einfach schlechter und nachlässiger gearbeitet. Da wir hier, wie in den meisten großen Cyklen des Quattrocento anzunehmen haben, daß Gehülfen beteiligt gewesen sind, so wird man die geringeren Arbeiten Schülerhänden zuschreiben dürfen und sich die Sache vielleicht so denken: als der Meister in der ersten Hälfte des Jahres 1452 die Chorfresken vollendet hatte, erhielt er den zweiten Auftrag, aber zugleich werden mancherlei Bestellungen von Tafelbildern an ihn ergangen sein, wovon uns das in Wien erhaltene ein Beispiel giebt. So entwarf denn der Künstler die Zeichnungen für die Kapelle, beaufsichtigte die Ausführung, und legte wohl nur an den wichtigsten Stellen — Evangelisten des Deckengewölbes, Cruzifixus und Madonna der Hauptwand — selbst Hand an. Übrigens dürfte auch die Tribuna nicht ganz eigenhändig gemalt sein. Insbesondere die Bordüre mit den Medaillonbildnissen, sowie die Engel, welche den heiligen Franz in der Glorie umgeben, verraten die Ausführung durch Schülerhände. Wer aber die Schüler gewesen, ist nicht zu entscheiden. Crowe und Cavalcaselle sprechen zwar mit großer Bestimmtheit von Pier' Antonio Mezzastris, einem mittelmäßigen umbrischen Maler, der allerdings unzweifelhaft bei Benozzo gelernt hat, und den ich später noch zu erwähnen habe. Ein Vergleich seiner Werke jedoch, zum Beispiel der Madonnenbilder in S. Anna und S. Lucia zu Foligno, mit den Fresken von S. Francesco giebt auch nicht den geringsten Anhaltspunkt für obige Annahme. Und so können wir also die Möglichkeit der Mitwirkung des Mezzastris zwar nicht leugnen, aber nichts Sicheres in dieser Hinsicht behaupten. Die in S. Francesco thätigen Schüler haben ihre Individualität vollständig aufgegeben, und ihr Anteil unterscheidet sich nur durch schlechtere Ausführung von der Arbeit des Meisters.

Ende 1452 scheint Benozzo seine Thätigkeit in Montefalco beschlossen zu haben. Das Publikum des kunstsinnigen Florenz hätte wohl scharfe Kritik an den dortigen Werken geübt; für Umbrien und Umgegend müssen sie immerhin ein Ereignis gewesen sein. Da lebte kein Maler, von dem man sagen durfte, er könnte auch nur annähernd das Gleiche leisten. Und so bemühten sich andere Städte um die Anwesenheit des jungen Künstlers. Bald nach Vollendung der Fresken in S. Francesco folgte derselbe einem Rufe nach Viterbo und führte daselbst im Jahre 1453 einen großen Cyklus aus, der leider nur noch in schlechten Kopieen erhalten ist.



Drittes Kapitel.

Die Fresken aus dem Leben der hl. Rosa in Viterbo.

Über Benozzos Arbeiten in der Kirche der hl. Rosa zu Viterbo war in dem Aufzeichnungsbuch des dazugehörigen Klosters folgende Notiz[1] erhalten: « . . . . intorno la decta ecclesia per le sue circumferentie, per immortale memoria feron pegnere la istoria de la decta Sancta Rosa, tucti ad colori fini et ornare doro per mano de mastro Benozo da Fiorenza, ...» Die Fresken waren erhalten bis zum September 1632; um diese Zeit wurde ihre Zerstörung zu Gunsten einer erforderlichen Erweiterung der Kirche notwendig. Vorher jedoch, im August 1632, erhielt ein Maler Namens Francesco Sabbatini aus Orvieto den Auftrag, Kopieen davon anzufertigen, welche jetzt, nachdem sie eine Zeit lang verschwunden waren, im Municipio aufbewahrt werden. Der Maler beschwor im November 1632 ihre Treue. — Das erwähnte Aufzeichnungsbuch wurde 1462 abgeschlossen, wir haben also einen terminus ante quem; außerdem liest man auf dem zweiten Bilde der Serie an einem Sockel die in Kreisform angebrachte Inschrift: «Benotius de Florentia MCCCCLIII, welchem Datum wohl Glauben zu schenken ist. In Benozzos Thätigkeit vor 1462 findet sich

[1] Vergl.: Descrizione di nove storie dipinte da Benozzo Gozzoli nel 1453. Viterbo 1872. — Das Werkchen ist signiert L. C., was Ricci als «Don Luca Cecotti» erklärt. — Ferner: Corrado Ricci. Lorenzo da Viterbo. Archivio storico dell' arte. Anno I. Febraio e Marzo 1888. p. 64 ff.

thatsächlich nach 1452 eine Lücke und eine passendere Zeit für diese Arbeiten wäre nicht abzusehen; der Stil der Architektur stimmt ferner genau mit demjenigen überein, den wir in den Bildern der Franziskuslegende zu Montefalco kennen lernten. Es besteht also kein Grund zu bezweifeln, daß Sabbatini recht gelesen hat, wofür auch schon spricht, daß er in Einzelheiten, wie Architekturformen und dergleichen sehr genau war, daher die Treue der Kopieen wohl beschwören konnte, d. h. soweit seine Kraft eben reichte, den Benozzo wiederzugeben. Diese Kraft war nur leider sehr gering, und so wahrscheinlich es ist, daß der Mann gewissenhaft und peinlich kopierte, so unter aller Kritik ist sein Werk geworden. Daß ein gelernter Künstler diese Sachen gemacht hat, ist kaum glaublich. Indessen hätte ein besserer Maler der damaligen Zeit sich wohl manche willkürliche Änderungen erlaubt und wir danken es vielleicht gerade dem Fehlen eines jeglichen Talentes, daß die Untersuchung sicheren Boden hat.

Als im dreizehnten Jahrhundert jene mächtige religiöse Bewegung sich über Italien verbreitete, deren edelster und gewaltigster Vertreter der Bürgerssohn von Assisi war, da erstand auch in Viterbo eine edle Jungfrau, welche, von den heiligsten Gefühlen erfüllt, ihre Mitbürger zu neuer Glaubensinbrunst begeisterte. Ihr Andenken ist in ihrer Vaterstadt immer lebendig geblieben; indes scheint um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ihre Verehrung einen neuen Aufschwung genommen zu haben. Die Bürger Viterbos betrieben eifrig ihre Kanonisation, die sie endlich auch 1457 von Calixt III. erlangten. Bereits einige Jahre vorher ließen sie jedoch die Kirche, welche kurz darauf der neuen Heiligen geweiht wurde, mit Bildern aus ihrem Leben ausschmücken. Diesen Auftrag erhielt Benozzo Gozzoli. Die lateinischen Unterschriften, welche uns ebenfalls in den Kopieen erhalten sind[1], sprechen noch nicht von der «Sancta», sondern nur von der «Beata Rosa».

---

[1] In der oben erwähnten Descrizione sind sie in einer Übersetzung in das Italienische mitgeteilt.

Die Kopieen sind leicht aquarellierte Federzeichnungen und geben folgende neun Bilder aus dem Leben der Heiligen wieder:

I. Die hl. Rosa erweckt, im zarten Alter von drei Jahren stehend, durch ihr Gebet eine Verwandte vom Tode. — Links liegt diese Verwandte tot dahingestreckt und wird von ihrer Familie beklagt. Rechts findet die Erweckung statt: vor den Priestern kniet die junge Heilige, im Vordergrunde richtet sich die Tote soeben vom Boden auf, von einer knieenden Frau angestaunt. Hinter der Auferweckten stehen die männlichen Verwandten und weisen erregt auf das wunderthätige Kind. Sie trugen, wie aus der Kopie ersichtlich, offenbar Zeitkostüm. Die Scene spielt sich in schmucklosem Innenraume ab. Man sieht im Hintergrund der Klage eine mit geradem Sturz bedeckte Thür, im Hintergrund der Erweckung eine rundbogige Thür, darüber den unteren Teil eines gewaltigen Fensters; jegliche Gesimsbildung fehlt. Das starke dramatische Leben, welches auch noch aus der schlechten Kopie zu uns spricht, die treffliche Gruppierung der Gestalten, sowie die Verschiedenheit, mit der sich der Eindruck des Wunders bei den einzelnen Anwesenden äußert, lassen darauf schließen, wie vorzüglich das Original gewesen sein muß.

II. Links blicken wir durch einen großen, von Pfeilern getragenen Rundbogen in das Innere eines Hauses. Der daselbst in inbrünstigem Gebete knieenden hl. Rosa erscheint der Gekreuzigte; von dieser Vision begeistert tritt sie aus dem Hause und predigt (rechts), auf einem Sockel[1] stehend vor versammeltem Volke. Dicht vor der Heiligen kauern aufmerksam lauschende Frauen, rechts hören einige Laien zweifelnd und mit kühler Zurückhaltung zu, während im Mittelgrund Mönche ihr Erstaunen über die gewaltige Rede kundgeben. Der Platz ist wohl derjenige vor dem Kloster

[1] Hier die Inschrift.

von S. Damiano, im Hintergrunde erblickt man die Äbtissin und Nonnen desselben, deren Haltung man fast feindselig nennen möchte. Der Ausdruck der verschiedenen Gruppen ist, wie aus dem Gesagten hervorgeht, auch hier sehr fein abgestuft. — Die Häuser mit ihren gotischen Formen und Renaissanceornamenten erinnern an die Fresken von Montefalco; die Kirche ist ein ähnliches Gemisch von beiden Stilen: Fenster und Rose noch gotisch, die Gesimsbildung, sowie die Halbpilaster mit ihren Kapitellen Renaissance. Die Komposition dürfte von einem Fortschritt gegenüber den Bildern der Franziskuslegende zeugen. Die Gestalten stehen nicht so gedrängt, sie haben sozusagen mehr Raum für sich. Die Anzahl der Gebäude ist kleiner, dieselben sind besser verteilt und weniger coulissenartig; man möchte auch glauben, die Perspektive sei besser gelungen, vorausgesetzt natürlich, daß die Kopie nicht trügt.

III. Die Verbannung der hl. Rosa auf Befehl Kaiser Friedrichs des Zweiten. In reicher Renaissancehalle thront der Präfekt, von bürgerlichem und militärischem Gefolge umgeben, neben ihm ein bärtiger Zwerg mit einem Hunde. Vor dem Statthalter in dem von Mauern umgebenen Hofe steht die Heilige, um ihre Ausweisung zu erfahren; sie ist von bekümmerten Verwandten und einigen Kindern gefolgt. Diese letzteren schmiegen sich eng aneinander und bilden eine ähnliche Gruppe, wie wir sie auf dem Fresko der Almosenspende des Laurentius in der Nikolauskapelle des Vatikan wiederfinden werden. — Rechts wird S. Rosa von einem Krieger ausgetrieben. Sie hat den Mantel über den Kopf gezogen und trägt in den Händen ein Kruzifix, ein Motiv, das auf allen Bildern der Serie wiederkehrt. Der Charakter der Architektur ist ähnlich wie der vorhin angegebene, aber in dem Palaste des Präfekten finden wir zum ersten Male ein reines Renaissancegebäude von den edelsten

Formen. Das erste Stockwerk öffnet sich in einer Loggia mit großen Pfeilerarkaden gegen den Hof. Wir begegnen hier demselben geradlinig abgeschlossenen Fenster mit spitzem, dreieckigem Giebel wie in Montefalco. Die Einfachheit und Größe der Architektur ist auffallend und ruft fast den Eindruck der Hochrenaissance hervor.

IV. Links erscheint der knieenden Heiligen ein Engel und verkündet ihr den nahen Tod des ketzerischen Kaisers, welchen sie dann rechts im Kastell Soriano dem versammelten Volke weissagt; unter diesem erblicken wir viele Zeittrachten; von hervorragender Schönheit war wohl die im Profil gesehene Jünglingsgestalt rechts. Die Anordnung scheint sehr gut gewesen zu sein, auch in der schlechten Kopie ist die Gestalt der unter das Volk tretenden Heiligen von ruhiger Größe.

V. Die hl. Rosa naht links, von drei Frauen gefolgt, den Thoren eines Kastells, in dessen gotischem Burghof sie dann rechts eine vor ihr knieende Blinde heilt, hinter welcher zwei nach der Mode der Zeit gekleidete Männer stehen.

VI. S. Rosa bestätigt die Wahrheit der katholischen Lehre, indem sie unversehrt in Flammen tritt. Vor ihr kniet entzückt die bekehrte Ketzerin, und um diese Beiden gruppiert sich eine große Menge beiderlei Geschlechts. Die lebhafte Überraschung und das fromme Erstaunen derselben scheinen in ihren Abstufungen sehr gut geschildert gewesen zu sein. Ein starker, dramatischer Zug weht uns aus dem Bilde entgegen. Der Schauplatz ist umgeben von Gebäuden in den bekannten Mischformen und abgeschlossen von einer Mauer, über welche Cypressen und Pinien hervorragen.

VII. Links im Hintergrunde das Kloster S. Damiano, aus dessen Pforte die Äbtissin, gefolgt von Nonnen, in die von mächtigen korinthischen Säulen getragene Vorhalle tritt. Sie verweigert der hl. Rosa den Eintritt in das Kloster, worauf

diese weissagt, daß sie, wenn nicht im Leben, so doch im Tode bald darin einziehen werde. Im Vordergrunde Unbeteiligte, worunter eine Mutter mit ihrem sich eng anschmiegenden Kinde: ein Motiv, das der Meister sehr liebte. — Rechts sehen wir in ein Zimmer, in welchem die hl. Rosa auf dem Sterbebette die klagenden Verwandten segnet; oben wird ihre Seele von Engeln zum Himmel getragen.

VIII. Die Heilige war in der Kirche S. Maria in Poggio begraben worden; da erscheint sie eines Nachts im Traum Papst Alexander IV. und befiehlt ihm, ihre Überreste in das schon öfters genannte Kloster S. Damiano zu bringen. Diese Vision sehen wir links dargestellt. Der Papst liegt auf dem Bett, vor dem zwei Diener auf der Erde kauern; oben die Erscheinung. Vorbildlich war für diese Scene das Fresko der Vision Innocenz III. in Assisi, wie denn überhaupt durch die Bilder aus dem Leben des hl. Franz von Giottos Meisterhand alle ähnlichen Kompositionen beeinflußt worden sind. — Rechte Seite: der Papst eilt nach Viterbo, läßt das Grab der Heiligen öffnen und findet ihren Leib unzerstört. Großes Erstaunen ergreift ihn, sein Gefolge, die Bürger wie die Geistlichen Viterbos vor der aufgebahrten Leiche, die vollständig erhalten ist. Im Hintergrunde einige Häuser und die schmucklose Façade einer Kirche.

IX. Der Leichenzug bewegt sich auf das Kloster der Nonnen von S. Damiano zu, dessen schlichte Façade und einfache Mauer das Bild abschließen. Der hl. Vater, Kardinäle, Mönche und Bürger folgen der Leiche der Heiligen. Die Bahre, auf der dieselbe liegt, ist geradeaus in das Bild hineingestellt, wir sehen auf das Fußende. Benozzo versuchte also hier eine der schwierigsten Verkürzungen zu malen, die es giebt. Er läßt den Zug in der Mitte des Bildes abbiegen, sodaß wir die Hälfte desselben in vollständiger Rückansicht sehen, was wohl als kühne Änderung des gewohnten Schemas

zu betrachten ist. Schade, daß es uns versagt ist, über die Ausführung zu urteilen. Woher stammt aber wohl die Vorliebe für derartige Probleme? —

Durch die Zerstörung dieser Fresken ist uns gewiß ein großer Genuß entgangen. Denn die Kopieen lassen auf große Klarheit und Sicherheit der Komposition schließen, fast überall wird das Auge durch die geschickte Anordnung auf die eigentliche Handlung hingelenkt. Mehr noch, als dies in Montefalco der Fall war, spricht aus diesem Werke Kraft der Erfindung und Sorgfalt in der Ausführung. Das ist auch leicht erklärlich. Nachdem Benozzo seinen Geist gestählt hatte an der ewig jungen und verjüngenden Geschichte des Franziskus, welche das Genie so vieler Künstler auf die richtige Bahn geleitet, konnte er wohl in der Legende der hl. Rosa etwas Außerordentliches leisten. Auch war es ein günstiger Umstand, daß sie noch von keinem bedeutenden Künstler vor ihm dargestellt worden war, und er sich also einmal ausnahmsweise gezwungen sah, selbst zu denken und zu erfinden. Und noch war er nicht der «Fa Presto» des Quattrocento geworden, wie wir ihn später zu nennen versucht sind. — Es verdient übrigens noch bemerkt zu werden, daß Zeittracht und Porträts hier offenbar häufiger angebracht waren, als in dem Montefalconer Cyklus und daß auch die Durchbildung der einzelnen Gestalten besser gewesen zu sein scheint, als dort. —

Anno 1453 malte Benozzo die neun Fresken und 1458 etwa, wenn nicht später, taucht er wieder in Florenz auf; an welchem Orte aber weilte er während der dazwischen liegenden vier Jahre? Keine Nachricht ist uns überliefert, in Viterbo indes dürfte er kaum geblieben sein. Jede Spur scheint zu fehlen, wenn nicht, wie ich glaube, uns das nächste datierte Werk unerwarteten Aufschluß giebt.

In der Pinakothek zu Perugia befindet sich ein Tafelgemälde unseres Meisters. Es war für das Collegio Geroliminiano dieser Stadt gearbeitet und trägt oben in dem Goldgrund ebenfalls in

Gold und daher schwer lesbar, die Inschrift: «Opus Benotii de Florentia 1456». An der Lesart kann kein Zweifel sein, es herrscht diesbezüglich vollständige Übereinstimmung, und ich habe mich persönlich mehrmals überzeugt, daß die letzte Zahl eine VI ist.

Das Bild, doppelt so breit als hoch, zeigt die thronende Madonna, welche das Kind an sich drückt. Rechts unterhalten sich knieend der hl. Hieronymus und der Apostel Paulus, links Johannes der Täufer und der Apostel Petrus. Auf den umrahmenden Pilastern sind je drei Heilige übereinander abgebildet, und zwar rechts: S. Caterina, S. Elisabeta und S. Lucia; links: S. Dominicus, S. Franciscus und S. Petrus Martyr. Die Predelle zeigt sieben Halbfiguren: in der Mitte den Schmerzensmann, rechts Johannes den Evangelisten, S. Sebastian und S. Bernardin, links die Madonna, den hl. Laurentius und S. Thomas von Aquino. Das an den beiden Seiten angebrachte Wappen ist dasjenige des Gründers obengenannten Collegios. (Al. 5677.)

Wer mit den bisher besprochenen Werken vertraut ist, wird vor diesem Bilde erstaunt stille stehen und kaum glauben wollen, daß es 1456 gemalt sei. Trotzdem haben, merkwürdiger Weise, weder Crowe und Cavalcaselle noch die Herausgeber des Vasari diesen Widerspruch bemerkt. Aus jedem Zuge des Antlitzes der hl. Jungfrau nämlich spricht der Geist Fra Giovannis. Nachdem wir den Madonnentypus Benozzos einer genauen Betrachtung unterzogen haben, worauf ich zurückweise, sind wir billig überrascht, hier alle Charakteristika der Madonnengestalten seines Lehrers vorzufinden und zwar solcher aus dessen mittlerer, nicht etwa später Periode. Die übermäßig breite und hohe Stirne, die Schlitzaugen, die eigentümlich spitze Nase, der unnatürlich kleine Mund, das unregelmäßige Oval, alles findet sich hier vereint, wovon sich der junge Meister in Montefalco frei gemacht. Die Stellung der Madonna ist die gleiche, wie diejenige der Evangelisten der Hieronymuskapelle zu Montefalco, deren Beziehungen zu den Werken

des Angelico im Vatikan wir im vorigen besprochen haben. Das untergeschlagene rechte und das aufgestellte linke Bein sind auch auf dem vorliegenden Bilde höchst ungeschickt gezeichnet, jede organische Verbindung mit dem Körper ist verloren gegangen. Stellung und Faltengebung sind eine höchst unerquickliche, fast die Karikatur streifende Nachahmung des Fra Giovanni. Man vergleiche ferner das Kind mit den Kindergestalten in Montefalco, und man wird dasselbe Zurückgreifen auf den alten Meister wahrnehmen, wie auch an den Heiligengestalten auf den Pilastern. Aber die vier Männer, welche die Madonna umgeben, sind durchaus Benozzo, ja, sie gehen in ihrer männlichen Kraft weit über alles hinaus, was Angelico in dieser Hinsicht geschaffen hat. Benozzo selber hat selten mehr eine solche Schönheit und Stärke in der Charakteristik erreicht. Ebenso sind die Figuren der Staffel geistiges Eigentum unseres Meisters, ich mache vor allem auf die kleine Madonna aufmerksam. Das lichtere Kolorit wird wohl einem erneuten Einfluß des alten Meisters zuzuschreiben sein, obgleich die Zusammenstellung der Farben ganz und gar die dem Gozzoli eigene ist. Die Madonna trägt ein kaum sichtbares, rotes Unterkleid und darüber einen grünen Mantel, Hieronymus ist als Kardinal rot gekleidet, Paulus hat ein dunkelgrünes Kleid und einen helllila ins Grau spielenden Mantel, Johannes ein Fell und weinroten Mantel, Petrus wieder ein grünes Kleid und einen schmutziggelben Mantel. Wie man leicht erkennen wird, ist die Wahl dieser Farben durchaus eigenartig: blau, sonst so beliebt, wird ganz vermieden, es dominiert grün, und daneben finden sich einige gebrochene Farbentöne. Die Pinselstriche sind verschmolzen und die Gestalten gut plastisch herausgearbeitet; das Bild, welches in tadelloser Erhaltung und frischen Farben glänzt, ist entschieden kein schlechtes Werk.

Wie ist nun aber dies plötzliche Zurückgreifen auf die Formengebung Fra Giovannis in einem mit größtem Fleiß und trefflich ausgeführtem Tafelbilde zu erklären, vier Jahre nachdem unser

Meister sich schon zu ziemlicher Selbständigkeit durchgearbeitet hatte? Vielleicht wird uns jetzt Aufschluß über die leeren Jahre 1453—1456, von denen Crowe und Cavalcaselle annehmen, er habe sie in Montefalco und Perugia zugebracht. Die Existenz eines Tafelbildes in letzterer Stadt liefert dafür doch wahrhaftig keinen Beweis! — Zwischen 1452 und 1455 war Angelico wieder in Rom beschäftigt, vielleicht bei der Vollendung des unteren Bilderstreifens der Nikolauskapelle; schon der Padre Marchese vermutete in einzelnen Details derselben die Hand Benozzos, und wir werden für diese Ansicht manche Stütze finden. 1453 war dieser in Viterbo: nichts natürlicher, als daß er von da in das nahe Rom ging, wo er ja schon bekannt war, und ebenso naheliegend war es für den alten Angelico, die Gelegenheit zu ergreifen und den bewährten Gehülfen wieder herbeizuziehen. Es wird Sache des nächsten Kapitels sein, über diese Thätigkeit Benozzos einiges Licht zu verbreiten. Denn wir sind jetzt soweit gelangt, daß wir auf der Basis gesicherter Werke die Jugendentwicklung unsres Meisters rekonstruieren können.

Viertes Kapitel.

Lehrjahre.

Ehe wir zu der Betrachtung der Lehrjahre Benozzos übergehen, wird es gut sein, kurz die Thatsachen zu rekapitulieren, die uns aus seinem Leben bis jetzt bekannt geworden sind:

Von 1420—1444 haben wir keinerlei Nachrichten.

1444 schließt er den Kontrakt mit Ghiberti und ist

1447 bereits im Besitze eines hinreichenden, technischen Könnens; er geht mit Fiesole nach Orvieto und Rom, an welch letzterem Orte uns seine erste selbständige Arbeit erhalten ist.

1449 bietet er den Orvietanern seine Dienste zur Vollendung der von Angelico begonnenen Kapelle an; was, trotzdem er schließlich abgewiesen wurde, doch einen gewissen Namen voraussetzt, auf Grund dessen er dann

Ende 1449 nach Montefalco berufen wird, wo er im Lauf der folgenden zwei Jahre eine große Reihe von Fresken malt.

1453 arbeitet er in Viterbo. Die Arbeiten daselbst scheinen von einer großen Reife und Sicherheit zu zeugen.

Es ergiebt sich zunächst die Frage, wo er die Freskotechnik gelernt hat. Daß er, wie Crowe und Cavalcaselle anzunehmen scheinen, bis 1447 nur das Goldschmiedehandwerk betrieben, möchte ich von vornherein für ausgeschlossen erachten. Einmal, weil er um diese Zeit schon sehr erfahren in der Wandmalerei

war. Auch haben wir einige Elemente in seinen Werken gefunden, welche im Gegensatz zu der Kunst Fra Giovannis stehen, und die er aus früheren Jahren beibehalten zu haben scheint. Möglich immerhin, daß er als ganz junger Bursche «garzone di bottega» gewesen ist bei einem Goldschmied, was ja die im Quattrocento geübte Praxis wahrscheinlich macht.

Nun war uns eines in den beiden großen Freskencyklen aus dem Leben des hl. Franz und der hl. Rosa aufgefallen: der Sinn für Perspektive, für Verkürzungen. Nicht nur in Straßenansichten und dergleichen versuchte er sich, nein, er wagte es zum Beispiel, die aufgebahrte hl. Rosa, ein anderes Mal ein Pferd, in der Verkürzung von vorne gesehen, darzustellen. Das sind aber alles Probleme, die uns sofort an Paolo Ucello denken lassen. Ich wies gelegentlich des Pferdes auf die Ähnlichkeit mit solchen Tieren auf den Schlachtenbildern des Ucello hin, wie ich ferner die Vermutung wagte, die merkwürdigen, gartenartigen, in Felder geteilten Landschaften seien vielleicht in Beziehung zu den Bildern jenes Meisters zu setzen, und ich glaube, hierfür eine Stelle des Vasari anführen zu können, worin derselbe sagt[1], Ucello habe in seinen Landschaften alles abgebildet, was die Wirklichkeit seinem Auge bot: «tutto quel che vedeva; cioè campi, arati, fossati ed altre minuzie della natura». — Man hat in Oxford lange dem Benozzo eine Jagdscene zugeschrieben, die Crowe und Cavalcaselle[2] neuerdings für Ucello in Anspruch nehmen. Darf man das alles Zufall nennen? Früher schon hatte Burkhardt[3] denselben Meister als Vorläufer Benozzos bezeichnet; vielleicht hätte er ihn getrost dessen Lehrer nennen dürfen. Während der Jahre, die Benozzo bei Fiesole zubrachte, traten natürlich die bei Jenem erworbenen Kenntnisse etwas in den Hintergrund; kaum ist er aber von diesem Lehrer entfernt, so machen sie sich in immer wachsender Stärke

---

[1] Vasari II, 209.
[2] Crowe u. Cav. III, p. 30.
[3] J. Burkhardt. Der Cicerone. 3. Auflage. Bd. III, p. 880.

bemerklich, bis sie endlich in den Fresken der Riccardikapelle ganz durchbrechen. Da erkennt man deutlich, wie der zweite große Tiermaler des Quattrocento auf seinem Vorgänger fußt. Die Biographie Ucellos bei Vasari ist so genau und verrät eine so gründliche und intime Kenntnis des Meisters, daß wir mit Hülfe der wenigen erhaltenen und leider sehr zerstörten Werke uns ein sicheres Bild von dessen Kunst zu machen vermögen. Da finden wir denn bei Ucello fast alle Elemente der Kunst Benozzos bereits vor. Die Vorliebe für perspektivische Versuche[1] ist dem Schüler ebenfalls in Fleisch und Blut übergegangen, obwohl er den Meister der Linearperspektive gewiß nicht erreicht. Tiere jeglicher Art, Pferde, Vögel und dergleichen haben beide in reicher Anzahl auf ihren Bildern angebracht, und so zeigen die Epigramme auf den älteren Meister[2], sowie die Inschrift auf dem Grabe des Jüngeren im Camposanto[3] zu Pisa auffallende Ähnlichkeit. Benozzos größtes Verdienst um die Florentiner Kunst dürfte auf diesem Gebiete liegen. Geradezu überraschend wird die Übereinstimmung aber, wenn Vasari einmal von Ucello sagt[4]: [egli] «si dilettò far gli alberi di colore, quali allora non era costume di far molto bene». Wenn wir auf den Fresken des Benozzo die verschiedensten Baumarten: Dattel-, Fächer- und Stechpalmen, Oliven und anderes mehr getreu abkonterfeit sehen und zwar mit einer Gewissenhaftigkeit, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, so kennen wir jetzt den Ursprung dieser Bestrebungen. Der Biograph sagt einmal, daß der auf diese Nebendinge angewandte Fleiß Ucello gehindert habe, in der menschlichen Gestalt eine größere Vollkommenheit zu erreichen[5]: «l'impedirono tanto nelle figure, che poi, invecchiando, sempre le fece peggio». Auch bei unserm Maler zeigt sich in der

[1] Ucello soll bereits, wie Vasari (II, 206/7) die Durchbrechung der Decke durch eine Scheinarchitektur versucht haben.

[2] Vasari II, 217. Anmerk. 12.

[3] Crowe und Cav. III, 280.

[4] Ibidem.

[5] Vasari II, 203/4.

späteren Zeit eine Vernachlässigung der menschlichen Gestalt gegenüber der liebevollen Versenkung in diese Details. — So sehr aber die Bestrebungen der beiden Meister sich ähneln, und obgleich beide auf dasselbe Ziel hinzuarbeiten scheinen, war Gozzoli doch weit entfernt, seinem großen Vorgänger kongenial zu sein. Hätte er nur ein wenig von dem rastlosen Suchen, dem grübelnden Fleiße Jenes besessen, dessen Bedeutung für das Quattrocento vielleicht noch immer unterschätzt wird, so hätte er eine höhere Stelle im Kunstleben seiner Vaterstadt eingenommen.

Ich nehme also an, daß Benozzo bei diesem Meister die Freskotechnik und noch manch anderes mehr vor dem Jahre 1444 erlernt hat. Als dann Ghiberti Gehülfen für die zweite Baptisteriumsthüre suchte, empfahl ihm wohl Ucello, welcher einst selbst «garzone di bottega» bei ihm gewesen[1], seinen Schüler. Dieser, der vielleicht schon als Knabe das Goldschmiedehandwerk kennen gelernt hatte, schloß am ersten Januar 1444 einen Kontrakt mit Ghiberti ab[2], wodurch er sich auf drei Jahre verpflichtete. Vielfach konnte er hier in gleicher Richtung fortarbeiten, wie bei seinem ersten Lehrer. Eines aber lernte Benozzo neu, was immer mehr bei ihm zur Entfaltung kommen sollte, nämlich das geschickte Komponieren der Handlung in einen architektonischen Raum. Hier legte er den Grund zu seiner reichen Erfindungsgabe auf diesem Gebiete. Auch in Bezug auf geschmackvolle Komposition und Anmut der Gestalten wird Ghibertis Einfluß verbessernd gewirkt haben, denn Ucello hat, wie es scheint, meistens die Forderungen der Schönheit zu Gunsten irgend eines interessanten Problems hintangesetzt. Will man recht ermessen, von welchem Vorteile dem Gozzoli diese Gehülfenjahre gewesen sein können, so wird man vor allem folgende Reliefs von den «Thüren des Paradieses» in Betracht ziehen müssen: die Ge-

---

[1] Crowe und Cav. II, p. 16.

[2] Also 20 Jahre nachdem die Arbeiten an dieser Thüre begonnen hatten.

schichten Jakobs und Esaus, sowie Josephs und ferner das Relief mit dem Besuch der Königin von Saba. (Al. Nr. 1871.) Daß unser Meister später noch einzelne Motive von dem großen Bildhauer entlehnte, haben wir an dem Beispiel des spitzen Giebels als Fensterabschluß bereits oben gesehen.

Es scheint, daß Benozzo die bedingte Zeit voll ausgehalten hat und dann Anfang 1447 mit Fra Giovanni nach Rom gegangen ist. Juli dieses Jahres wird er im Kontrakt Angelicos mit den Orvietanern als anwesender «consocius» namhaft gemacht. Ob er schon früher. d. h. in Florenz, mit dem großen Dominikaner zusammen gearbeitet hat und bereits vor Rom in dessen Atelier eingetreten ist, muß leider unentschieden bleiben. Einige Fresken in S. Marco[1] könnten zu diesem Glauben verleiten, ohne daß jedoch ein Beweis zu erbringen wäre.

Für die Schilderung der Lehrjahre Benozzos müßte an dieser Stelle das kleine Bild der Verkündigung in Dresden herangezogen werden, welches Lermolieff[2] ihm, allerdings nur vermutungsweise zuerteilte, wenn wir uns entschliessen könnten, es für ein Werk unseres Meisters zu halten.

> Links kniet der Engel mit golden und bunt schillernden Flügeln auf Wolken, erhebt die rechte Hand und hält den Lilienstengel in der linken. Rechts sitzt Maria, ein Buch auf den Knieen, die Arme gekreuzt.[3]

Wie schon Woermann bemerkt, wird man davon absehen müssen, das kleine Bild dem Benozzo zuzuschreiben, denn nicht der geringste Anhaltspunkt ist dafür vorhanden. Der Kopf des Engels gehört noch der Kunst des Trecento an. Es ist ein geringes Werk irgend eines von Fiesole beeinflußten Meisters.

Anders als in S. Marco steht die Sache in Orvieto. Hier ist

---

[1] Z. B. die Anheftung an das Kreuz Al. Nr. 4316.

[2] Lermolieff. Die Galerien zu München und Dresden, p. 337.

[3] Diese Beschreibung ist dem Dresdener Katalog von 1892 entnommen, wo das Bild die Nr. 7 trägt. (Br. 19.)

uns durch Urkunden die Mithülfe Benozzos bezeugt und außerdem sprechen die vorhandenen Fresken laut genug für ihn.

Von den Malereien, welche sich an den beiden Kreuzgewölben der Capella nuova der Madonna di S. Brizio (am rechten Seitenschiffe des Domes) befinden, gehen zwei Gewölbefelder auf Angelico zurück, das eine Christus als Weltenrichter, umgeben von Engeln, darstellend (Al. 5481), das andere den Chor der Propheten (Al. 4559). Ein drittes Feld, der Chor der Apostel (Al. 4564), ist, wie man annimmt, von Signorelli nach Zeichnungen des Fra Giovanni gemalt. Außerdem ist von diesem noch ein Teil der Bordüren. Thätig war der Meister indes nur vom 14. Juni bis 28. September 1447. Als «consocius» war ihm Benozzo beigegeben, der sieben Dukaten monatlich erhalten sollte, und als weitere, schon dem Salär nach untergeordnete Gehülfen Giovanni d'Antonio de Florenzia und Giacomo da Poli.

Die Fresken dieser Kapelle sind den höchsten Meisterwerken Angelicos zuzuzählen, und es muß daher unbegreiflich erscheinen, wie Crowe und Cavalcaselle, welche auch noch das dritte, sicher von Signorelli gemalte Gewölbefeld hinzurechnen, sie mit den Worten abthun konnten: «Dieser ganze Bildercyklus aber, den Signorelli später vervollständigt hat, ist leider gänzlich überarbeitet, die Engel meist frisch gemalt und das Übrige durch die Zeit stark beschädigt».[2] So schlecht ist die Erhaltung durchaus nicht; das Gewölbefeld mit Christus als Weltenrichter hat allerdings durch die Nässe sehr gelitten, aber die ursprüngliche Farbe ist immer noch besser erkennbar als auf sehr vielen Fresken des Quattrocento, auch sind die Engel nicht «meist frisch gemalt». Der Chor der Propheten aber zeichnet sich durch verhältnismäßig gute Erhaltung aus.

---

[1] cf. della Valle.

[2] Crowe und Cav. II, p. 168.

Schon Rosini[1] hatte darauf aufmerksam gemacht, daß Fra Giovanni in der kurzen Zeit nicht alles eigenhändig malen konnte, und der neueste Biograph des Angelico, Domenico Tumiati, stimmt darin mit ihm überein.[2] Man denke: in hundert Tagen mußte das Gerüst aufgeschlagen, mußten die Zeichnungen gemacht, die Kartons angefertigt und endlich noch zwei große Gewölbefelder gemalt sein. Aber nicht nur diese äußeren Gründe hat Rosini angeführt, er hat schon darauf hingewiesen, daß sich im ersten Fresko — Christus als Weltenrichter — deutlich die Hand eines anderen Meisters fühlbar mache. Gewiß hat Marchese[3] recht, wenn er sagt, die Gestalt des Erlösers sei eine Replik jenes von den Silberschränken der Annunziata, und ebenso richtig ist die Ansicht Tumiatis, derselbe sei als die letzte Variation des Christustypus Angelicos zu betrachten. Es soll auch nicht bestritten werden, daß dieser selbst die Kartons gezeichnet hat. Das Antlitz des Heilands jedoch ist ein Typus, den wir aus den Werken des frommen Mönches nicht in Erinnerung haben; leicht wird man in ihm (vergl. Zeichnung der Augen u. s. w.) Benozzos Hand erkennen. Man gehe die Engel Kopf für Kopf durch, und man wird auffallende Beziehungen wahrnehmen.[4] Allerdings war der Schüler nicht frei, denn den geschmackvollen Entwurf des Ganzen hat der alte Meister gemacht, und Gozzoli selbst wendete zudem wieder Schülerhülfe an, wie unter anderem die vier in einer Reihe knieenden Engel der Gruppe auf Christi linker Seite beweisen. Die Vier darunter endlich dürften später, vielleicht unter Signorellis Leitung ausgeführt sein. Das Kolorit, obgleich natürlich im Geiste Angelicos gehalten, läßt doch die reine Klarheit, welche wir bei diesem gewöhnt, vermissen; auch ist es, wie erwähnt, durch die Nässe etwas beschädigt.

---

[1] Rosini III, p. 67 u. 68.

[2] Frate Angelico. Studio d'Arte di Domenico Tumiati. Firenze, presso Roberto Paggi, 1897. Siehe p. 224.

[3] Marchese I, 381.

[4] Ähnlich urteilt anch Domenico Tumiati.

Etwas anders stellt sich das Verhältnis in dem zweiten Bilde, dem Chor der Propheten; auch hier behält Rosini meiner Ansicht nach späteren Kritikern gegenüber recht, wenn er bemerkt[1]: (i profeti) «sono per l'aria delle teste l'opera più grandiosa, e per l'esecuzione la più perfetta del Monaco Fiorentino», und sie dem eben besprochenen Fresko gegenüber hervorhebt als echte Vertreter der Kunst Fiesoles. Das Kolorit bestätigt diesen Eindruck, es ist hell und von schöner Leuchtkraft. — Davon, daß Signorelli etwa bereits an dies Fresko Hand angelegt hat, kann keine Rede sein. Die Charakteristik der einzelnen Propheten ist allerdings machtvoller, als wir es bei Angelico gewohnt sind; das heißt: was dieser sein ganzes Leben lang angestrebt und worin seine Größe besteht, findet hier seine höchste Verwirklichung. Sein gesamtes Schaffen krönt Fra Giovanni mit diesem Meisterwerk. Ein Vergleich mit dem entsprechenden Gewölbefeld, dem von Signorelli gemalten Chor der Apostel, welchen Crowe und Cavalcaselle für Angelico in Anspruch nehmen, belehrt trefflich über die Verschiedenheit der beiden Meister, welche nicht nur im Kolorit und dem plastischen Herausarbeiten der Gestalten liegt. Man sehe die feinen Hände mit den etwas zugespitzten Fingern, wie sie der Dominikaner zeichnet und daneben die knochigen, mit den starken Gelenken bei Signorelli. Man vergleiche endlich die Behandlung der Haare, des Bartes und des Gewandes. — Die Gruppe ist, dem Raum gemäß als gleichschenkliges Dreieck komponiert, und die Figuren an der Basis dieses Dreiecks, z. B. der Moses, sind sicher von Fra Giovanni selbst ausgeführt. Rosini scheint indes übersehen zu haben, daß das Fresko große Ungleichheiten aufweist, und daß die Köpfe der oberen Hälfte der Pyramide unmöglich von Angelico sein können, während verschiedene Details — wie zum Beispiel das geschwollene untere und das gewölbte obere Augenlid, wie ferner die zottelnartige Behandlung der Locken bei dem Jüngling in der Mitte[2] —

[1] Rosini a. a. O.

[2] Nach Tumiatis (p. 229) Vermutung der junge Jeremias.

laut genug für Benozzo sprechen. Einiges dürfte ja vom Meister selbst gemalt sein, das übrige übertrug Gozzoli unter strenger Oberaufsicht desselben von seinen Kartons auf die Mauer. Der Schüler hat hier offenbar weniger freie Hand gehabt als bei dem vorbesprochenen Fresko.

Die einzelnen Gewölbefelder werden eingerahmt von einer Bordüre, die aus zierlichen Ranken und Blätterwerk besteht, welches entweder zart getönt oder einfach grau, sich von dem verschiedenfarbigen dunklen Grunde abhebt und das unterbrochen wird von sechseckigen kleinen Medaillons, aus denen Köpfe herausblicken. Fra Giovanni und Ghiberti haben diese Art der Einfassung öfters verwandt, und Gozzoli machte von ihr noch im Camposanto zu Pisa Gebrauch. — Nur diejenigen Bordüren, welche je die zwei gleichen Seiten der genannten Gewölbedreiecke abgrenzen, weisen auf die Schule Fiesoles, diejenigen an den Basen sind von Signorelli ausgeführt. Wer bisher Benozzos Hand noch leugnen mochte, wird hier schlagende Beweise für ihn finden; unter anderem mache ich aufmerksam auf den ganz en face gesehenen Jünglingskopf, in der linken Bordüre des Prophetenbildes, er giebt getreu jenen Engel wieder, der sich auf der Madonna della cintola im Lateran zur Rechten der hl. Jungfrau befindet und das Tamburin schlägt. — Allerdings haben an diesen Einfassungen auch noch andere Gehülfen mitgearbeitet.

Fra Giovanni sollte bekanntlich die beabsichtigte Ausschmückung der Kapelle nicht zu Ende führen, er ging nach Rom zurück und erledigte einen bereits vorher erhaltenen Auftrag Papst Eugens IV., nämlich die Ausmalung der Capella del Sagramento, und Benozzo folgte ihm in die ewige Stadt. Den Grad seiner Beteiligung an den ersten römischen Arbeiten des Frate können wir leider nicht mehr feststellen, da die Kapelle durch einen späteren Umbau zerstört worden. — Der Nachfolger Eugens, Nikolaus V., jene gewaltigste Papstgestalt des Quattrocento, wandte ebenfalls Fra Giovanni seine Gunst zu, und für ihn malte er jene

herrlichen Fresken der Nikolauskapelle, die heute eine der größten Zierden des vatikanischen Palastes sind. Aus diesen gut erhaltenen Werken des alten Meisters aber können wir mit Leichtigkeit die Schriftzüge des Benozzo herauslesen.

Schon Dobbert in seinem Aufsatze über Angelico[1] hat darauf hingewiesen, daß gar vieles in diesen Bildern auf einen andren Pinsel deute, als auf denjenigen des frommen Mönches, so besonders die Architekturmalerei. Er sagt darüber: «Hier ist nichts mehr von jener bloß andeutenden Behandlung der Bauwerke wahrzunehmen, die wir bei Giotto und seiner Schule und auch noch bei Fiesole antrafen; hier herrscht vielmehr ein der Wirklichkeit entsprechendes Verhältnis zwischen Figuren und Raum». Er sagt weiter, die Hintergründe seien «ganz in dem Sinne jener modernen Architekturmalerei gegeben, wie wir sie bei den herrschenden Meistern der Frührenaissance antreffen». Und so findet Dobbert «die Mutmaßung nicht zu kühn, daß Benozzo Gozzoli seinem Meister auch in Rom geholfen und dieser ihn namentlich mit der Fertigung der architektonischen Hintergründe betraut habe». Aber Dobbert ist hierbei nicht stehen geblieben, sondern hat auch noch in manchen Gestalten die Hand des Benozzo erkannt, und es dürfte sich wohl lohnen, dieser Frage etwas näher zu treten, da es sich dabei um einen wesentlichen Punkt in der Auffassung der Kunst des Angelico handelt. — Daß ein so gewiegter Kenner schon zu ähnlichen Resultaten gekommen war, hat nicht verfehlt, mir Vertrauen in die Sicherheit meiner Forschungen, die ich zuerst ohne Kenntnis des Dobbertschen Aufsatzes unternommen, einzuflößen. Ich werde im Folgenden überall, wo ich mich in Übereinstimmung mit demselben befinde, auf ihn hinweisen. Wie ich jetzt überzeugt bin, war ich eher zu vorsichtig, als zu voreilig in der Zuweisung einzelner Gestalten an Benozzo, und so wird manches

[1] Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Herausgegeben von Dr. R. Dohme. Acht- und neunundfünfzigste Lieferung. Leipzig 1878, p. 80 ff.

noch, hoffe ich, dem Kenner auffallen als Bestätigung meiner Folgerungen.

Da die Fresken ja allgemein bekannt und sowohl in Stichen, wie guten Photographieen verbreitet sind, wird eine ausführliche Beschreibung nicht erforderlich sein. Wie man weiß, enthalten die Lünetten die Geschichte des Protomartyr, der Wandstreifen darunter jene des Laurentius.

I. Lünette. a) (Linke Seite.) Petrus ernennt den Stephanus zum Diakon. Interessant vor allem das Innere einer Renaissancekirche, mit kaum störenden gotischen Fenstern, die in einzelnen Bestandteilen mit jener auf der Weihnachtsfeier in Greggio (S. Francesco, Montefalco) übereinstimmt. In den Werken des Angelico ist mir eine derartige Interieurmalerei nicht bekannt. Tumiati zieht zwar zum Vergleich die Silberschränke der Annunziata heran, aber gerade ihnen gegenüber fällt die Erdenschwere, wenn wir den Ausdruck gebrauchen dürfen, dieser Gebäude auf.

b) (Rechte Seite.) Almosenspende des Stephanus. Im Hintergrunde rechts einige Jünglingsköpfe, die an Benozzo erinnern könnten.[1] In den Häusern und Türmen ist mehr gegeben, als wir es bei Fra Giovanni gewohnt.

II. Lünette. a) (Linke Seite.) Stephanus predigt dem versammelten Volke. Im Vordergrunde ein Haufen sitzender Frauen, die in mannigfachem, reizendem Ausdruck den Worten des Heiligen lauschen. Ganz vorne ein Kind, das deutlich den Typus Benozzos zeigt, der gerade hierin sich deutlich von seinem Lehrer unterscheidet. Auch die Frauengestalten darf man wohl dem jungen Meister zuweisen.

b) (Rechte Seite.) Das Verhör des Stephanus vor dem Höchsten der Synagoge. Die beiden Ankläger links vergleiche man mit den Heiligen auf dem Tafelbild Gozzolis zu Perugia,

---

[1] Tumiati weist nur auf einen Jünglingskopf hin, meint aber auch: forse le fabbriche son tutte di mano del Gozzoli (p. 239).

obwohl sie zur Not auch in den Rahmen der Kunst Angelicos hineinpassen. — Das Kapitell des Pilasters ist uns von den Bauten Brunellescos und Michelozzos her bekannt.

III. Lünette. a) (Linke Seite.) Der Heilige wird zum Thor Jerusalems hinausgetrieben.

b) (Rechte Seite.) Steinigung des Protomartyr, der knieend für seine Feinde um Verzeihung betet.

Diese Lünette zeigt am reinsten den Stil des Frate; zweifeln könnte man nur bei einzelnen Köpfen und bei der Landschaft. Ein mächtiges, an die Florentiner Gegend erinnerndes Hügelland ist höchst trefflich gezeichnet und läßt in Bezug auf Perspektive kaum mehr etwas zu wünschen übrig.

Der Bilderstreifen darunter enthält:

Nr. 1. Die Ernennung des Laurentius durch Papst Sixtus zum Diakon. In dem Priester mit dem Weihrauchfaß rechts und dem dahinter sichtbaren ist die Hand Benozzos nicht zu verkennen. Die Scene ist gut in eine schöne Renaissancekirche mit ziemlich mächtigen korinthischen Säulen hineinkomponiert.[1] — Der Abstand dieses Bildes und — um es gleich vorweg zu nehmen — aller folgenden von den Fresken der Stephanuslegende ist in Bezug auf Raumdarstellung sehr groß. Wer dies gemalt, verstand im höchsten Maße in die Tiefe hinein zu komponieren, ohne dabei so schematisch vorzugehen, wie es sonst vielfach geschah. Tumiati erinnert an die Predelle des Verkündigungsbildes in Cortona, wo Ähnliches versucht sei. Gerade durch diese Nebeneinanderstellung indes wird der Gegensatz noch fühlbarer. Wir erkennen auf der Predelle dieselbe, wenn auch nicht so störende, schematische Zeichnung wie auf dem Fresko Masolinos in Castiglione d'Olona, welches Herodes und Salome darstellt. Und wie zerbrechlich erscheint uns

[1] Vergl. Dobbert, p. 92.

die Architektur auf den Bildern Angelicos neben diesen Säulen. Hier ist etwas geleistet, was wir in der ganzen Kunst des frommen Meisters vergeblich suchen, — hier ist Benozzos Mitwirkung nicht mehr zu leugnen.

Nr. 2. Bevor der hl. Sixtus ins Gefängnis geführt wird, übergiebt er dem Laurentius den Kirchenschatz. Die Scene spielt sich in einem Hallenhof ab, aus welchem man in einen gut perspektivisch gezeichneten zweiten Hof schaut. Stil und Ornamente sind bis auf ein gotisches Fenster durchaus der Renaissance gehörig, das Gebäude ist mit einem gewissen Realismus hingestellt, und man merkt die Freude daran, das Bild mit dieser jungen Architektur auszufüllen. Schwerlich wird man solche Dinge bei Fiesole vor 1447 nachweisen können, und auf römische Anregungen darf man diese durchaus florentinische Architektur kaum zurückführen.

Nr. 3. Laurentius verteilt den Kirchenschatz. Vielleicht mit Recht das berühmteste Bild des Cyklus; die wundervolle, fein abgewogene Komposition, der stille und doch so beredte Ausdruck der Figuren, die außerordentlich vornehme Architektur einer Säulenbasilika, in welche man hineinschaut, in der That, man muß dies Fresko für das Meisterstück des frommen Mönchs erklären. Und wie ein Frevel wird es daher klingen, wenn wir auch hier Benozzos Hand nachzuweisen versuchen. Indes gehören die Kindergestalten und vor allem die reizende Gruppe rechts ganz entschieden ihm.[1] Die feinsinnige Wiedergabe des Kinderlebens bleibt bis in das höchste Alter eine der erfreulichsten Seiten der Thätigkeit Gozzolis. Auch die Frau zu äußerst links ist auf jeden Fall der Madonna der Hieronymuskapelle näher verwandt als den Frauengestalten Fiesoles. — Von der Architektur gilt das gelegentlich der Weihe des Laurentius zum Diakon

---

[1] Vergl. Dobbert, p. 92.

Gesagte. Aber hier wird uns der Ursprung dieser Kunst klar. Es läßt sich kaum leugnen, daß der Einfluß der Ghibertischen Reliefs deutlich hervortritt, und wir gewinnen damit ein neues Anzeichen für die Autorschaft Benozzos.

Nr. 4. Laurentius steht gefesselt vor dem Kaiser Decius. Hofleute, Häscher und Volk füllen die Scene. Der Kaiser weist eine Kopfbildung auf, die für Angelico unerhört ist, er müßte sie denn Büsten oder Münzen der Kaiserzeit entnommen haben; die Zeichnung der Augenlider scheint mir auf Benozzo zu deuten.[1] Ebenso sicher ist der junge Mann rechts, welcher mit verschränkten Händen dasteht, nicht von Fra Giovanni.[2] Auch sonst noch, z. B. in den Höflingen hinter dieser Gestalt findet sich, besonders in dem Manne mit turbanartiger Kopfbedeckung manches Auffallende. Nur der Heilige selbst und ein paar Köpfe der linken Seite sind getreu im Geiste Angelicos, das Übrige ist von dem Gehilfen gewissermaßen in seinen Dialekt übersetzt worden. Die Dekoration der Marmorwand, welche den Raum abschließt, ist edel, vielleicht aber zu reich für Fiesole; ja, wir müssen gestehen, daß man überhaupt an der Scene die straffe Kompositionsweise des genialen Dominikaners etwas vermißt. — An den Stufen des kaiserlichen Thrones ist von einer Inschrift noch folgendes lesbar: « . . . . A. D. C, C. LIII». Die Künstlerinschrift kann das kaum gewesen sein, denn die obige Zahl wäre eine sehr merkwürdige Abkürzung für 1453. Offenbar soll dadurch die Zeit des geschilderten Vorganges angegeben werden. Allerdings fällt die Christenverfolgung des Decius in das Jahr 250, und der Kaiser fand schon 251 seinen Tod: aber man kann zu Zeiten Angelicos recht wohl die Meinung gehegt haben, die Sache habe sich 253 ereignet. Anders ist die Inschrift kaum zu erklären.

---

[1] Siehe auch Dobbert, p. 93.
[2] Vergl. Dobbert, ebda.

Nr. 5. Die Marter des hl. Laurentius. Von der Brüstung einer statuengeschmückten Wand schaut der Kaiser und sein Gefolge auf die unten sich abspielende Greuelscene herab. Das Bild ist sehr zerstört und ein Urteil dadurch schwer möglich; ich glaube aber kaum, daß man in dem Erhaltenen die Hand des Fiesole selbst erkennen wird.

Die Evangelisten der Decke zeigen, mehr wie alles andere, die guten Traditionen der Kunst des Frate. Wir haben gesehen, wie sehr sich der Schüler an sie erinnerte, als er die Decke der Hieronymuskapelle in Montefalco malte. Auch die Heiligengestalten, welche die einzelnen Bilder voneinander trennen, sind echte Werke des alten Meisters; nur einige Gesichtsbildungen verraten die Mitwirkung des Gehülfen.

Die Fresken sind eingefaßt von Bordüren mit Fruchtschnüren, Engelsköpfchen und dergleichen, welche die Beteiligung des jungen Meisters unwiderleglich beweisen; schon der Padre Marchese, der sonst dessen Mithülfe in dieser Kapelle nicht sehr betont, schreibt von diesen Friesen, wie er sie nennt[1]: «I quali fregi non dubito punto che siano dovuti in gran parte a Benozzo Gozzoli, copioso e vario in cosifatto genere della pittura».

Wir sind in unsrer Betrachtung der Fresken vielfach auf fremde Dinge gestoßen, und wir dürfen nicht daran denken, sie so zu erklären, als ob der alte Meister plötzlich seine Kunstrichtung geändert und seine Kunst zu einer bisher von ihm gar nicht angestrebten Höhe gesteigert hätte. Wohin eine naturgemäße Steigerung ihn führen mußte, haben wir in Orvieto gesehen: zu einer immer größeren Intensität im Ausdruck frommer Gefühle und zu immer schönerer Gruppierung der Gestalten. Dies finden wir auch in den meisten Bildern der Nikolauskapelle, und deshalb üben sie eine so tiefe Wirkung auf jeden Beschauer aus. Gerade weil Angelico sich darin bis in sein höchstes Alter treu geblieben

[1] Marchese I, 372.

ist, können wir nicht annehmen, daß er in der Behandlung der Nebendinge einen so plötzlichen Sprung gethan. Crowe und Cavalcaselle sind allerdings dieser Meinung. Sie schreiben bei Gelegenheit der ersten Lünette, der Ordination des Stephanus[1]: «Die Ansicht der Kirche im Hintergrund steht nicht nur im besten Maßverhältnis zu den Figuren, sondern ist auch in sich selbst trefflich gezeichnet und schön stilisiert, ein Beweis, wie Angelico, der Zeuge von den Bestrebungen Masaccios und anderer Florentiner in der Vervollkommnung perspektivischer Fernsichten gewesen war, aber bisher sich an das hierin mangelhafte Beispiel Masolinos gehalten hatte[2], in seinem Alter noch der Fortschritte in diesen wichtigen Nebendingen seiner Kunst thätig inne wurde». Oft genug ist von Anderen dieses Urteil wiederholt worden.

Anders gefaßt, lautet die Behauptung aber folgendermaßen: Angelico hat bis zu seinem sechzigsten Jahre (1447) in Florenz gelebt. Damals entstanden dort die großen Schöpfungen der Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Masaccio, Ucello und Anderer. Außer einigen Kleinigkeiten hat Fra Giovanni nichts von ihnen übernommen, vielmehr bis ins Alter sich seine Eigenart bewahrt. Als ungefähr Fünfundsechziger malt er in Rom die Nikolauskapelle, und hier, fern von all diesen Werken der neuen Richtung, soll der alte Meister auf einmal seine Art geändert und sich zum erstenmale den Einflüssen der genannten Künstler voll und ganz hingegeben haben. Und das in einem Werke, welches in Bezug auf Vornehmheit der Komposition und Tiefe des Ausdrucks ohne Gleichen ist in der Mitte des Jahrhunderts! Das scheint doch schwer glaublich! Wir werden in unsern Zweifeln bestärkt durch den Umstand, daß das schwere, etwas auf Grau gestimmte Kolorit, welches beträchtlich von dem des Frate abweicht, auf eine starke Beteiligung Benozzos hinweist.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, p. 169.

[2] Zunächst muß bestritten werden, daß Angelico sich hierin an das Beispiel Masolinos gehalten habe. Niemals. Beider Kunst entstammte demselben Nährboden; daher die Ähnlichkeit in den Nebendingen.

Bis hierher befinde ich mich durchaus in Übereinstimmung mit Dobbert, nur in einem Punkte bin ich entschieden andrer Meinung als er. Indem er nämlich von dem dreiundzwanzigjährigen Gozzoli spricht[1], scheint er die Ausmalung der Kapelle kurz nach 1447, oder doch wenigstens vor 1450 anzusetzen. Die Datierung begegnet aber verschiedenen Schwierigkeiten. Angelico kam etwa Ende 1446 nach Rom, das er im Frühjahr 1447 wieder verläßt, um in Orvieto zu malen. Von dort zurückgekehrt, mußte er zunächst die Capella del Sagramento vollenden, mit deren Ausschmückung ihn Eugen IV. beauftragt hatte; denn in den wenigen Monaten vor seiner Orvietaner Thätigkeit kann er die Arbeit doch wohl nicht zu Ende geführt haben. Diese Fresken sowohl, als auch die der Kapelle Nikolaus V. müßten also zwischen September 1447 und Juli 1449 gemalt worden sein; um diese Zeit verläßt Benozzo, der bei der Vollendung der letzeren sehr beteiligt gewesen zu sein scheint, Rom; auch stammt die letzte Notiz von Zahlungen an Angelico aus diesem Jahre, in welches man auch fast allgemein die Fertigstellung der Kapelle gesetzt hat. — Die Arbeiten in beiden Räumen müßten also sehr schnell vorgeschritten sein; die Zeit scheint dafür beinahe zu kurz.

Rekapitulieren wir, was sich uns bei der Betrachtung der Fresken ergeben hat: Wir sahen, daß die Evangelisten der Decke jedem Kenner Fiesoles bekannt und vertraut erscheinen werden, desgleichen vier der Heiligengestalten. In der Geschichte des Protomartyr fällt uns zwar einiges auf, der Gesamteindruck ist jedoch noch der des Angelico. Das Fremdartige mehrt sich dagegen sehr in dem unteren Streifen; es ist weniger in der Komposition zu finden, als in der Bildung der Köpfe, sowie dem Vordringen einer mächtigen und reichen Renaissancearchitektur.

Es ist nun nicht ohne Wichtigkeit, daß die eben eingehaltene Ordnung auch genau die Zeitfolge der Gemälde bezeichnet. Bei dem Ausmalen einer Kapelle war die übliche Praxis, mit der

[1] Er nimmt, wie früher allgemein, noch als Geburtsjahr 1424 an.

Decke zu beginnen, dann den obersten Streifen zu malen und so fort, das Gegenteil wäre ja auch zum mindesten ungeschickt gewesen.

Wir haben auf den beträchtlichen Abstand hingewiesen, der zwischen den beiden Bilderstreifen besteht; für Angelico wäre diese Entwickelung eine geradezu rapide zu nennen, um so erstaunlicher, da in seinem Leben nur ein, wenn auch stetiges, so doch sehr langsames Fortschreiten zu bemerken ist. Selbst wenn man aber die große Überlegenheit der Laurentiuslegende in Bezug auf Raumdarstellung und dergleichen dem Benozzo zuschreibt, bleibt es sehr bedenklich, die Entstehung der Fresken ums Jahr 1449 anzusetzen, da sie gerade in den wichtigsten Punkten die Werke in Montefalco sehr überragen. Zwanglos würden sie sich jedoch an die Thätigkeit des jungen Meisters in Viterbo anreihen. In den dortigen Bildern glaubten wir einen beträchtlichen Fortschritt in Architekturmalerei, in Raumdarstellung und in geschmackvoller Anordnung der Hintergründe wahrzunehmen. Von einer Häufung architektonischer Motive, wie in Montefalco, war da nichts mehr zu sehen; auch liegt die Erklärung hierfür nahe. In den drei Jahren seiner selbständigen Thätigkeit hat sich Benozzo gewissermaßen auf eigene Füße gestellt. Das heißt: fern von dem direkten Einfluß Fra Giovannis besann sich der jetzt dreiunddreißigjährige Mann auf das, was er von seinen früheren Lehrern an brauchbaren Kenntnissen sich angeeignet hatte. Und in erster Linie sind sicherlich die Erinnerungen an den Ghibertischen Reliefstil wieder hervorgetreten. — Es liegt nahe, daß er von Viterbo, mangels weiterer Aufträge, wieder nach Rom gegangen, und dort seinem alten Meister für die Vollendung der Nikolauskapelle seinen Beistand geliehen hat. Prüfen wir, ob uns die Nachrichten gestatten, die Fertigstellung der Fresken, wie schon Faucon[1] gethan hat, nach 1450 anzusetzen.

---

[1] L'Art 1883 t. III, p. 167. Auch Müntz scheint dieser Datierung nicht abgeneigt zu sein. Vergl. Histoire de l'Art pendant la Renaissance. I. Italie. Paris 1889. p. 664.

Daß die letzte Notiz von einer Zahlung aus dem Jahre 1449 stammt[1], beweist nichts[2]; denn die Summe von 180 Goldfiorini, welche Angelico damals erhielt, ist keine genügende Zahlung für die Fertigstellung des Freskencyklus[3], betrug doch schon das Jahresgehalt des Künstlers 200 Golddukaten. Wenn wir keine späteren Nachrichten mehr haben, so dürfen wir das mit Recht dem lückenhaften Zustande zuschreiben, in dem die Aufzeichnungen auf uns gekommen sind. — Wichtig ist, daß wir von einem letzten Aufenthalt Angelicos in Toscana um 1452 wissen[4], wo man ihn für die Ausmalung der Chorkapelle des Domes zu Prato zu gewinnen versuchte. Und diese Reise des Frate trifft merkwürdig zusammen mit der Beschäftigung Benozzos in Montefalco. Der fromme Mönch kehrt nach Rom zurück, ohne daß wir Kenntnis von neuen Aufträgen besitzen. Das sind immerhin auffallende Thatsachen, die schon Marchese die Vermutung aussprechen ließen: «e forse non aveva ancora del tutto ultimato quelli (lavori) del Vaticano»[5]. Um dieselbe Zeit war Benozzo wieder in die Umgegend Roms zurückgekehrt. Wir sahen, daß sich zwischen 1453—1456 eine Lücke in seinem Schaffen findet, und das aus dem Jahre 1456 stammende Tafelbild in Perugia legte den Gedanken nahe, daß er von neuem unter den Einfluß Fra Giovannis geraten sei. Daß dieser, der alternde Meister, den bewährten Gehülfen zu sich rief, ist sehr begreiflich. Möglich, daß der Wiedereintritt Gozzolis in das Atelier des Frate schon im Winter 1452/53 geschah, und daß er im Sommer, welchen Ange-

[1] E. Müntz. Les Arts à la cour des papes. t. II, p. 126 f.

[2] E. Müntz scheint selbst kein Gewicht darauf zu legen, siehe Histoire de l'Art. p. l. R. I, p. 664.

[3] Vergl. E. Müntz. La Renaissance en Italie et en France. Paris 1885, p. 58.

[4] Marchese I, 384/5. Er lebte damals wieder im Dominikanerkloster zu Fiesole; wie lange wird uns nicht berichtet, doch glaube ich, daß wir verschiedene größere Werke in diese Zeit setzen müssen; der Aufenthalt kann also nicht zu kurz gewesen sein.

[5] Marchese I, p. 385.

lico, wie es scheint, nicht gern in Rom verbrachte[1], die Bilder in Viterbo gemalt hat. Wahrscheinlicher jedoch, daß Benozzo erst nach Vollendung dieser Arbeiten die ewige Stadt wieder aufgesucht hat, in der er ja bereits — wir erinnern an die Fresken in Araceli — rühmlich bekannt war. Aus den Jahren 1452—1453 ist uns keinerlei Nachricht von Fra Giovanni und kein Werk erhalten. Dies neben allem Gesagten bestärkt uns in der Annahme, daß der untere Bilderstreifen, die Fresken aus der Legende des hl. Laurentius, etwa in den Jahren 1453 und 1454 gemalt worden sind. Wir dürfen uns den Zusammenhang vielleicht folgendermaßen rekonstruieren: Angelico begann mit Hülfe Benozzos um 1448 die Ausmalung der Kapelle. Ende 1449 ging der Eine nach Montefalco und kurze Zeit darauf unternahm der Andere eine Reise nach Toskana. Etwa 1453 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen, Gozzoli, der in der Umgegend weilte, wieder zur Mithülfe herangezogen. Unterdes traten immer neue Aufträge an den großen Dominikaner heran, wir wissen ja, in welcher Weise die ersten Maler der Zeit damals mit Bestellungen überhäuft waren; und so wälzte er die Last der Vollendung der Wandgemälde auf jüngere Schultern ab. Benozzo malte die Legende des hl. Laurentius fast allein, indem er sich in der Komposition streng an die herrlichen Entwürfe seines Meisters hielt, sich dagegen im Beiwerk immer mehr Freiheit nahm. Trotz dieser Zweiteilung jedoch ist nichts Zwitterhaftes an den Fresken zu bemerken; beide Meister waren eben so zusammen eingearbeitet, daß sie in einem Geiste diese herrlichen Werke schufen. Eben darum dürfen sie aber auch fürderhin mit Recht als Meisterwerke des Fra Giovanni gelten: sein hoher Genius und sein tiefes Gemüt haben hier ihre letzte und höchste That vollbracht.

Anno 1455 starb Angelico, sowie sein hoher Gönner, der «Schulmeister von Sarzana». Von dessen Nachfolger, Calixtus III., dem ersten Borgia, welcher die Tiara trug, und der vor allem ein

[1] Vergl. Tumiati p. 212/3.

großes Ziel im Auge hatte, nämlich den Kampf Europas gegen die Türken, war wenig für die Kunst zu erwarten. Trotzdem blieb Benozzo noch einige Jahre in Rom; daselbst malte er das Peruginer Bild und vielleicht eines oder das andere der zerstörten Fresken, die wir im ersten Kapitel aufgezählt haben; im August 1458 endlich fertigte er Banner und Fähnlein an für den festlichen Aufzug des neugewählten Pius II.[1] Kurz darauf finden wir ihn in Florenz wieder als fertigen und anerkannten Meister. Seine Lehrjahre waren vorüber: er hatte das Bedeutendste und Wichtigste kennen gelernt, was die Kunst seiner Zeit und seines Landes geleistet hatte. Der Unterricht der besten Lehrer, die damals lebten, ist ihm zu Teil geworden; keiner der gleichzeitigen Künstler hat eine solche Vorbildung genossen. Bei Ucello war er in die Schule eines strengen Naturalismus gegangen, Perspektive, Landschafts- und Tiermalerei hat er an der Quelle studieren können; Ghiberti belehrte ihn über den Wert schöner und graziöser Formen, sowie über die Wichtigkeit einer harmonischen Verbindung des architektonischen Hintergrundes mit der Handlung; die Beseelung des Antlitzes, die Vornehmheit und Klarheit der Komposition konnte er täglich bei Angelico bewundern. Eines vermochten sie ihm nicht zu geben, was sie selbst nicht besaßen, nämlich eine genaue Kenntnis der menschlichen Gestalt mit ihrem Knochenbau und ihrem Muskelspiel. Sein ganzes Leben ist ihm dieser Mangel nachgegangen. Noch ein anderes lernte er nicht von ihnen, weil sich das nicht erlernen läßt: das Streben, sich immer selbst zu übertreffen, in allem und jedem seine ganze Kraft einzusetzen.

Seine Lehrjahre und seine Wanderungen in Umbrien haben aber nicht nur für ihn selbst Früchte getragen: wir werden im folgenden Kapitel untersuchen, inwieweit seine Thätigkeit von Einfluß auf die Entwicklung der umbrischen Schule gewesen ist.[2]

---

[1] Vergl. Pastor, Gesch. d. Päpste II², p. 16 u. Müntz, Les Arts etc. I, 330.

[2] Im Anhange werde ich einige Bemerkungen mitteilen über die Zeichnungen Angelicos und Benozzos.

Fünftes Kapitel.

Benozzos Einfluß auf die umbrische Malerschule.

Die Beziehungen der umbrischen Kunstschulen des Trecento zu Florenz und vor allem Siena sind ziemlich deutlich oder lassen sich doch einigermaßen klar erkennen. Leider kann man dasselbe nicht von der Zeit sagen, in welcher die Malerei in diesen Gegenden anfängt, über den Rang einer Provinzialschule emporzustreben, nämlich vom fünfzehnten Jahrhundert. Während Rumohr den größten Einfluß dem Sienesen Taddeo Bartoli zuschreibt, bestreitet Lermolieff dies aufs heftigste und setzt an dessen Stelle den Benozzo Gozzoli. Was nun Ruhmors Meinung anbetrifft, so war derselbe offenbar voreingenommen durch seine Theorien über das religiöse Stimmungselement in der umbrischen Malerei. Ich wenigstens kann den Einfluß des erwähnten Sienesen in keinem der Werke finden, die für den Fortschritt der Kunst von Bedeutung waren. Lermolieff war sicher mehr im Recht, wenn er von der Einwirkung Benozzos redete, auf die übrigens schon Ruhmor selbst aufmerksam gemacht hatte. Aber, daß man auch Morelli den Vorwurf der Übertreibung nicht ersparen kann, werden wir im folgenden sehen.

Es ist zunächst nötig, uns zu vergegenwärtigen, welche auswärtigen Maler von Bedeutung in der ersten Hälfte des Quattrocento in Umbrien thätig waren.

Als Erster weilte wahrscheinlich Fra Giovanni zwischen 1410 und 1414 in Foligno, und es dürfte hier gewesen sein, daß

Gentile da Fabriano in Beziehungen zu ihm getreten ist. Angelico hat auch später noch Erzeugnisse seiner Kunst nach Umbrien gesandt, so das Altarbild für S. Domenico zu Perugia. Dieses vortreffliche Werk konnte nicht verfehlen, Eindruck auf die dortigen Maler zu machen.

Um 1438 malte Domenico Veneziano in Perugia ein Zimmer für die Baglioni aus.[1] Später, etwa 1445 arbeitete er mit Piero della Francesca zusammen in Loreto.

Auch der große Lehrer der Perspektive, Paolo Ucello, welcher vielfach die gleichen Ziele anstrebte wie Domenico, arbeitete in diesen Gegenden, nämlich in Urbino.[2]

Wichtiger ist, was wir von den Beziehungen Fra Filippos zu Perugia erfahren. 1451 erhielt derselbe den Auftrag[3] für S. Domenico in Perugia ein Altarbild zu malen, das sich zu Vasaris Zeiten noch daselbst befand. Über andere, nach Vasari in dieser Stadt befindliche Bilder von seiner Hand steht nichts sicher fest. Aber am 14. September 1461 erschien Fra Filippo selbst in Perugia, um die Malereien des Benedetto Bonfigli im Rathaussaale abzuschätzen. Einige Jahre später kam derselbe wieder in diese Gegenden und malte die Fresken der Chorkapelle des Domes von Spoleto, woselbst er 1468 starb. Daraus läßt sich schließen, daß Fra Filippo den Umbriern wohl schon um 1450 keine unbekannte Größe mehr war.

Piero della Francesca, welcher in Arezzo, Urbino, Rimini, Rom u. s. w. Zeugnisse seiner Kunst zurückgelassen, die gewiß von den Malern Umbriens gekannt waren, arbeitete auch für Perugia selbst, und eines seiner Bilder wird noch in der dortigen Pinakothek aufbewahrt.

Aus alledem geht hervor, daß, Masaccio ausgenommen, sämtliche großen Vertreter der neuen Kunstrichtung entweder selbst in

---

[1] Vasari II, p. 674.
[2] Vasari II, p. 626/7.
[1] Vasari II, p. 626/7.

Perugia und Umgegend gewesen sind oder doch gute Proben ihres Schaffens dahingesandt haben; wir müssen ferner in Betracht ziehen, daß der Export von Kunstwerken Toscanas in die umliegenden Provinzen ein sehr großer war, und daß noch manches Bild, manche Skulptur, von der wir heute nicht mehr wissen, den Bewohnern Umbriens Kunde brachte von der Kunst der Arnostadt; es war also keineswegs nötig, daß Benozzo erst die neuen Kunstanschauungen den Malern dieser Gegenden übermittelte.

Da es sich hier nicht darum handeln kann, eine Geschichte der umbrischen Malerschule zu schreiben, ebensowenig aber darum, einen Katalog der betreffenden, nach hunderten zählenden Werke zu geben, so werden wir uns darauf beschränken müssen, der Reihe nach die Namen der einzelnen Maler anzuführen, eine Charakteristik ihrer Beziehungen zu Benozzo zu versuchen, die wichtigsten Beispiele zu nennen und endlich am Schlusse die Resultate zusammenzufassen.

Zunächst kommen die sogenannten direkten Schüler des Benozzo in Betracht, d. h. solche Maler, die entweder von ihm selbst Unterweisung erhalten haben, oder deren Talent sich wesentlich durch das Studium seiner Fresken gebildet haben soll.

Da wird uns in erster Linie Giovanni Boccati di Camerino genannt. Crowe und Cavalcaselle haben jedoch einen Irrtum begangen[4], wenn sie in dem Bilde der Madonna mit vielen Engeln und Heiligen, das aus S. Domenico in die Pinakothek zu Perugia gekommen ist (Al. Nr. 5616), den Einfluß des Benozzo zu erkennen glauben. Das Gemälde ist nämlich, wie aus der Inschrift ersichtlich, im Jahre 1447 angefertigt, also zu einer Zeit, wo Gozzoli noch Consocius des Angelico in Orvieto war! Dagegen steht außer Frage, daß auf Boccati Filippo Lippi in großem Maße eingewirkt hat, sichere Zeugnisse dafür sind sowohl die Kindertypen, als auch die Komposition des Bildes. Auch in den übrigen

---

[1] Crowe und Cav. IV, p. 126.

Werken dieses Malers ist von irgendwelchen Beziehungen zu Benozzo nichts zu entdecken.

Das Fresko Matteo da Gualdos an einem Hause in Assisi, eine Darstellung zur Legende des Portiuncula-Ablasses[1], zeigt eine gewisse Abhängigkeit von unserm Meister; noch mehr jedoch die Fresken in S. Maria in Campis bei Foligno. Allerdings ist es unsicher, ob Matteo mit daran Teil hat[2], wogegen gewiß

Pier Antonico Mezzastris aus Foligno hier Proben seiner Kunst abgelegt hat. Daß dieser ein Gehülfe Benozzos gewesen, haben wir bereits oben erwähnt. Die Kapelle des hl. Antonius, welche er in S. Francesco zu Montefalco mit Fresken ausgeschmückt, und die sich neben der Hieronymuskapelle seines Meisters befindet, zeigt, daß sein Talent wesentlich in einer Verwässerung der Benozzoschen Formen bestand. Wie diese Formen zum leeren Schema geworden, das können wir auch aus den zwei Madonnenbildern in S. Lucia (Al. Nr. 5389) und S. Anna (Al. Nr. 5387) zu Foligno ersehen. Diese Stadt und Montefalco sind reich gesegnet mit den Produkten dieses Mannes, dessen Stellung in der Kunst die eines Schmarotzers gewesen ist.

Unter dem Eindruck der Anwesenheit Benozzos in Montefalco entstand daselbst eine Lokalschule von braven Handwerkern, die mit geistlosen Nachahmungen seiner Engelsköpfe und dergleichen die verfügbaren Wände ihrer Vaterstadt betünchten. Auf diese «Kleinen» scheint seine Kunst geradezu überwältigend gewirkt zu haben. Man wird in dem Bergstädtchen viele Specimina solcher geringen Kunst finden. Ich erwähne aus der Menge der Werke nur das Fresko, darstellend die Madonna mit Kind vor einem Vorhang, der von Engeln gehalten wird, daneben die Heiligen Augustin und Niccolò da Tolentino, in der Kirche S. Agostino ebendaselbst.

---

[1] Vergl. H. Thode, Franz von Assisi, p. 179.
[2] Siehe später über den Anteil Alunnos.

Auch auf Tiberio d'Assisi, trotzdem er bis ins sechzehnte Jahrhundert hineinlebte, scheint Benozzo nicht ohne Einfluß geblieben zu sein, wie z. B. seine Bilder in S. Fortunato zu Montefalco beweisen, ohne daß sein schwaches Talent durch diesen Einfluß sehr gefördert worden wäre.

Eines tüchtigen Schülers wenigstens darf sich Gozzoli mit Recht rühmen, nämlich des Lorenzo da Viterbo, welcher durch Erziehung und Geschmacksrichtung sich in die Reihen der umbrischen Kunst stellt. — Dem unbegreiflichen Verdammungsurteil der Crowe und Cavalcaselle[1] gegenüber hat vor einiger Zeit Corrado Ricci mit Glück[2] eine Ehrenrettung des Meisters unternommen. Die schönen Fresken aus dem Leben Mariä in der Kapelle Mazzatosta der Kirche S. Maria della verità beweisen deutlich, was Lorenzo von Benozzo gelernt. Er ist der Erste und fast der Einzige gewesen, der sich die gesunden Elemente aus dessen Kunst herausgesucht hat. Nicht von der etwas leeren Eleganz der Madonnen und Engel dieses Meisters, nein, von dessen charaktervollen Portraitfiguren[3] hat er den lebhaftesten Eindruck empfangen. Es kann kaum ein persönliches Verhältnis zwischen beiden Malern bestanden haben, da zur Zeit der Anwesenheit Gozzolis in Viterbo Lorenzo erst neun Jahre alt war, aber als er heranwuchs, wird er die schönen Fresken aus dem Leben der hl. Rosa gründlich studiert haben. Trotzdem möchte ich meinen, daß Ricci den Einfluß eines andern Meisters, des Piero della Francesca, zu sehr abweist; ich glaube, daß auch dessen Einwirkung auf Lorenzo eine beträchtliche gewesen ist.

Die Maler, denen wir bis hierher unsre Aufmerksamkeit zugewendet haben, gehören gewissermaßen einer Seitenlinie der um-

---

[1] Crowe und Cav. IV, p. 145 ff.

[2] Archivio storico dell' arte. Anno I (1888) fascicolo II, p. 26 ff. und fasc. III, p. 60 ff.

[3] Woraus auch ein günstiger Schluß zu ziehen ist auf die Qualität der zerstörten Fresken Benozzos in Viterbo.

brischen Kunst an, für deren spätere Entwickelung sie von keiner oder doch nur sehr geringer Bedeutung waren; unsrer Betrachtung bieten sich jetzt die großen Meister dar, die eigentlichen Begründer der Malerschule ihrer Heimat, und zwar müssen wir in erster Linie Niccolò Alunno ins Auge fassen. Mit Recht ist derselbe durch die Forschungen der Crowe und Cavalcaselle, Lermolieff und Anderer von dem hervorragenden Platze entfernt worden, auf welchen ihn Rumohr gestellt hatte. Wir sehen in ihm nicht mehr den Vater der umbrischen Malerei; eine gewisse Bedeutung ist ihm jedoch schon dadurch gesichert, daß er in seinen Bildern den weltlicheren Zeitgenossen gegenüber dem religiös-sentimentalen — nicht im schlechten Sinne — Element, welches später immer mehr hervortreten sollte, eine hervorragende Stelle eingeräumt hat. — Wahrscheinlich dürfen wir in den Fresken von S. Maria in Campis seine ersten Versuche erkennen[1]; er arbeitete hier mit dem Gehülfen Gozzolis mit Pier' Antonio Mezzastris zusammen. Offenbar den meisten Eindruck haben auf ihn, wie auch auf die erwähnten geringeren Maler die Engelsköpfe Benozzos gemacht. Und sie erkennen wir denn auch sofort wieder auf den frühesten seiner Bilder, der Madonna mit Heiligen von 1458 in S. Francesco zu Diruta, der Madonna mit Heiligen im Dom zu Assisi (Al. Nr. 5343) von 1464 und der Verkündigung in der Pinakothek zu Perugia (Al. Nr. 5679) aus dem Jahre 1466. Auf diesem Gemälde tritt uns ferner in dem Fries der den Raum abgrenzenden Marmorbalustrade die Dekorationsweise Benozzos entgegen. Auch in dem vielteiligen Altarbilde mit der Krönung der hl. Jungfrau im Museum des Vatikan von 1466 (Al. Nr. 7668) finden wir dieselbe vergröberte Nachahmung der Gozzolischen Engel und entdecken in den Frauengestalten der oberen Reihe, sowie in den jugendlichen Heiligen der unteren, ferner in der Predelle manche Eigentümlichkeiten des Benozzo. Daneben macht sich jedoch der

---

1 Vergl. Lermolieff. Die Galerie zu Berlin, p. 161.

Einfluß des Piero della Francesca geltend. Auch die nicht sehr geschmackvolle Nebeneinanderstellung zahlloser Heiligen in der Predelle ist ebensowohl auf diesen, als auf den Schüler des Angelico zurückzuführen. Daß Alunno zu Zeiten sich sogar im Madonnenideale eng an den Ersteren anschließt, beweist die thronende hl. Jungfrau auf der einen Seite des Gemäldes der Pinakothek zu Bologna (Al. 10603), sowie die Madonna del soccorso in der Galerie Colonna zu Rom (Al. Nr. 703). Auf letzterem Bilde sehen wir in der Landschaft den Styl des Piero und Gozzoli vereint. Immer mehr machte sich übrigens Alunno von seinen Vorbildern frei; Zeugen dafür sind das zweite Altarbild im Vatikan (Al. Nr. 7669), die große Tafel mit der Anbetung des Kindes von 1492 in S. Niccolò zu Foligno (Al. Nr. 5390) und die Krönung Mariä ebendaselbst (Al. Nr. 5392). Allmählich rang er sich zu einem halbwegs selbständigen Stil durch; allerdings, das Wichtigste hatte er weder bei seinen Lehrern noch aus sich selbst gelernt, nämlich eine sorgsame Durchbildung der Körperformen.[1] — Nichts veranlaßt uns übrigens anzunehmen, daß er ein persönlicher Schüler eines der beiden Meister gewesen ist.

Foligno sollte nicht der Mittelpunkt sein für die weitere Entwicklung der umbrischen Kunst, dies Loos war Perugia beschieden. Um die Mitte des Jahrhunderts lebte dort «ein mittelmäßiger Charaktermaler», wie Rumohr sagt, Benedetto Buonfigli. Dieser mittelmäßige Meister überragte jedoch sicherlich den Alunno um ein Großes, was allerdings in seinen Tafelbildern weniger zu Tage tritt, als in den Fresken aus der Geschichte der Heiligen Ludwig und Herculanus in einem Zimmer des Palazzo pubblico zu Perugia. (Jetzt in die Pinakothek einbegriffen. Al. Nr. 5620 bis 5625). Es scheint mir kaum möglich, in diesen höchst interessanten Werken einen bedeutenden Einfluß des Benozzo zu entdecken, und man wird Crowe und Cavalcaselle beistimmen, wenn sie glauben, daß Buonfigli seine ersten Anregungen durch

[1] Bei Piero hätte er das wohl lernen können.

Domenico Veneziano und Piero della Francesca empfangen hat. Ohne jeden Zwang läßt sich seine Kunst, z. B. die sehr tüchtige Architekturmalerei, auf Piero zurückführen. Gerade hierin aber würde es sich an irgend einem Motive verraten, wenn Buonfigli in einem engeren oder weiteren Schulverhältnis zu Benozzo gestanden hätte. Auch in den Tafelbildern kann von derlei Beziehungen kaum die Rede sein.[1] Man lernt den Meister ja vollständig in der Pinakothek zu Perugia kennen. Die Form der Flügel, die Tracht der Engel, ihr Gesicht, die schlanken Figuren, die Landschaft, kurz, alles ist dem Gozzoli fremd, gestattet dagegen den Schluß, daß die Werke des Fra Filippo großen Eindruck auf die Phantasie Buonfiglis gemacht haben; beide Meister haben, wie wir bereits oben erwähnt, miteinander in Beziehungen gestanden. Auch wird Buonfiglis Kunst manche Förderung erfahren haben durch des Meisters Aufenthalt in Rom unter Nikolaus V.[2]

Kaum anders verhält es sich mit dem Nachfolger dieses Malers, dem Fiorenzo di Lorenzo. Schon Rumohr zwar[3] hat behauptet, daß er von Benozzo gelernt haben müsse, und sowohl Crowe und Cavalcaselle, wie Morelli haben dies von Neuem hervorgehoben, Nun ist aber dieser Fiorenzo di Lorenzo noch eine so rätselhafte Persönlichkeit, daß er als solche kaum besprochen werden kann, und es erscheint daher ratsam, seine Werke in einzelne Gruppen einzuteilen und jede derselben auf Einflüsse Gozzolis hin zu untersuchen.

I. Gruppe. Die Wunder des hl. Bernardin. Pinakothek zu Perugia. (Al. Nr. 5658—5665.) In einigen Kindergestalten, sowie vielleicht in dem Motive des spitzen Giebels (?) könnte man eine Einwirkung Benozzos erkennen. Sonst tritt uns in dem Ganzen, wie auch in der höchst merkwürdigen

[1] Ich möchte nicht leugnen, daß bei der Erfindung mancher Gestalten Buonfigli gewisse, wenn auch sehr flüchtige Eindrücke von der Kunst Benozzos verwertet hat.

[2] Vergl. Pastor I, 436. Müntz I, 93.

[3] Rumohr II, 320/1.

Architektur etwas durchaus Fremdes entgegen. Die Landschaft ist umbrisch, wir finden die feinen, durchsichtigen Bäume dieses Landes, aber nichts von den Gärten, Cypressen und Palmen des Gozzoli. Sind diese Bildchen überhaupt von Fiorenzo, oder gehören sie gar einer anderen Schule an?

II. Gruppe. In den Werken dieser Gruppe darf man wohl am ehesten Fiorenzo erkennen; auch scheinen die Bilder in der Reihenfolge, wie wir sie anführen werden, recht gut einen künstlerischen Entwicklungsgang darzustellen.

a) Altarbild der thronenden Madonna mit dem heiligen Andreas, Mustiola, Petrus und Franziskus. (Al. Nr. 5651.) Wo Crowe und Cavalcaselle hier den Einfluß Benozzos entdecken[1], ist mir unklar. Höchstens ist er in der Predella zu finden und auch da darf man es nur mit vielen Bedenken aussprechen. Der Typus der Madonna weist auf Piero della Francesca hin.

b) Die hl. Jungfrau zwischen Engeln über einer Nische, neben welcher S. Peter und Paul stehen. (Al. 5653.) Pinakothek zu Perugia. Bedeutend freier als das Vorhergehende; nichts von einer Einwirkung Gozzolis; dagegen verraten die Engel, insbesondere ihre Gewandung, die Bekanntschaft mit den Werken jener Künstler, welche während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Florenz thätig waren.

c) Die Madonna, umgeben von Engeln, das Kind anbetend, daneben vier Heilige. (Al. Nr. 5656.) Pinakothek zu Perugia.

d) Der hl. Sebastian an der Säule. (Al. Nr. 5652.) Ebendaselbst. — Diese beiden letzten Gemälde haben wohl Rumohr auf die Vermutung geführt, Fiorenzo sei der Lehrer des Perugino gewesen. Erinnerungen an den

---

[1] Crowe und Cav. IV, 168.

Schüler des Angelico zu suchen, dürfte aber ein vergebliches Beginnen sein.

III. Gruppe.

a) Geburt Christi. Pinakothek zu Perugia.

b) Die Anbetung der heiligen drei Könige. Ebendaselbst. (Al. Nr. 5657.)

Diese beiden Bilder sind sehr nahe miteinander verwandt. Einiges, z. B. die Zeichnung der Engelsköpfe, erinnert an die Werke der zweiten Gruppe. Die beiden Gemälde scheinen die reifste Phase des Malers der vorgenannten Bilder zu repräsentieren, und wir dürfen hoffen, durch die beiden Gruppen eine richtige Anschauung zu erhalten von dem Entwicklungsgang des wahren Fiorenzo di Lorenzo. In seiner reifsten Zeit scheint er sich einem erneuten Einfluß aus Florenz hingegeben zu haben. Verschiedene Portraitköpfe, die Engel, vor allen Dingen die Landschaft nötigen zu dieser Annahme. Und zwar käme etwa die Kunst des Botticelli oder besser noch des Ghirlandajo in Betracht.

Sind wir aber überzeugt, daß die besprochenen Werke diesem Meister angehören, so müssen wir energisch dagegen protestieren, wenn man ihm das Bild des Gekreuzigten mit den Heiligen Hieronymus und Christophorus in der Galerie Borghese (Al. Nr. 8000) zuschreiben will. Lermolieff giebt es sicher mit mehr Recht dem Pinturicchio.

Wir glauben, an obigen Beispielen nachgewiesen zu haben, daß von einem Einfluß des Benozzo auf Fiorenzo di Lorenzo nicht die Rede sein kann. Lermolieff, der gewichtigste Vertreter der entgegengesetzten Meinung, leitet[1] das runde Gesichtsoval des Fiorenzo von Gozzoli ab und fordert zu einem Vergleich der Engelsköpfe auf den Bildern beider Meister auf. Gerade diese indes dürften das Gegenteil beweisen. Weder in den Gesichtszügen, noch in der Haartracht, ebensowenig wie in der Form der Flügel und

---

[1] Lermolieff. Die Galerie zu Berlin, p. 165.

der Faltengebung ist ein Anklang an Benozzo zu finden. Wenn Lermolieff noch ein Detail zum Beweis heranzieht, so scheint mir auch für dies eine andere Ableitung ungezwungener. Er spricht nämlich davon, daß «der die Kleinen in der Luft verfolgende Falke» schon auf mehreren Gemälden des Gozzoli vorkomme. Aber das Motiv ist bereits vorhanden bei Gentile da Fabriano und zwar auf seiner Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz.

Wir haben absichtlich manche Schwierigkeiten nicht erwähnt, die sich bei der Betrachtung der dem Fiorenzo zugeschriebenen Werke ergeben, da uns das viel zu weit geführt hätte. Daß aber die Gemälde der obengenannten drei Gruppen und noch verschiedene mehr niemals alle von einem und demselben Maler herrühren können, davon darf man, glaube ich, überzeugt sein; die Verschiedenheit der Bilder ist derartig, daß an eine Zusammengehörigkeit nicht zu denken ist.

Anknüpfend an Fiorenzo, als den vermutlichen Lehrer des Pinturicchio, weist Morelli den Einfluß des Benozzo bis in die Werke dieses Malers nach. Von einigen Kindergestalten kann man das gelten lassen, auch durch die hohen, schlanken Bäume werden wir an Gozzoli etwas erinnert, sonst tragen jedoch die Bilder dieses seiner ganzen Anlage nach unserem Meister verwandten Künstlers einen durchaus andern Charakter.

Es bleiben noch zwei Maler zu besprechen, welche den Einfluß Benozzos erfahren haben sollen. Von Francesco Melanzio, der hauptsächlich in Montefalco thätig war, nimmt man an, er sei ein Schüler Peruginos gewesen. Darauf weist sein Gemälde der thronenden Madonna mit Heiligen hin, welches sich in der Kirche S. Illuminata zu Montefalco befindet. (Al. Nr. 5473.) Ein Vergleich dieses Bildes mit einer dem Benozzo zugeschriebenen Madonna in der Mandorla (Al. Nr. 5475) in der Pinakothek des gleichen Ortes, läßt uns als deren Urheber ebenfalls Melanzio erkennen. In seinen anderen Werken — in S. Fortunato, S. Leonardo, S. Francesco zu Montefalco und der Pinakothek zu

Perugia — machen wir die Bekanntschaft eines geringen Lokalmalers, der sich naturgemäß an den Fresken gebildet hat, welche Benozzo in dem Bergstädtchen gemalt[1] hat, aber zwischen den verschiedensten Eindrücken hin und her schwankt.

Dergleichen soll von unserm Meister Bartolommeo Caporali beeinflußt sein[2], dessen Bild im Pfarrhaus von Castiglione di Lago ich leider nicht habe sehen können. Ein Gemälde in der Galerie von Perugia[3], darstellend eine Madonna mit Kind und Engeln, dort verfehlter Weise dem Benozzo zugeschrieben, wird von Frizzoni für Caporali in Anspruch genommen.

Damit ist die Zahl der für unsere Frage in Betracht kommenden Erscheinungen erschöpft. Sehen wir zu, was uns von dem gerühmten Einfluß des Benozzo eigentlich übrig geblieben ist. Wenig genug! Von wichtigeren Malern ist ihm nur Alunno zu Dank verpflichtet, und auch hier muß er sich mit Piero della Francesca in die Ehre teilen. Alunno hat eine Reihe von Einzelheiten von Gozzoli übernommen, was ihm nichts geschadet, aber auch wenig genützt hat. Deutlich bemerkbar ist außerdem der Einfluß des letzteren nur bei Provinzmalern von der Güte eines Pier' Antonio Mezzastris, und selbst da beschränkt er sich auf die Nachahmung des äußerlichen Schemas der Figuren, der Engelsköpfe und dergleichen. Was hätte Benozzo den Umbriern auch sonst geben können? Sein Eigenstes sollte erst in späteren Jahren ausgebildet werden, als er fern von ihnen weilte. Straffe Komposition, Durchbildung der Gestalten, Größe des Stiles aber brauchte er ihnen nicht zu vermitteln, sie erhielten all dieses aus erster Hand, da sie mit den früher genannten größten Malern des Quattrocento, in erster Linie mit Fra Filippo Lippi in Beziehung standen. Der Stoßseufzer der Crowe und Cavalcaselle[4], daß, während die

---

[1] Vergl. Crowe und Cav. IV, p. 382.
[2] Crowe und Cav. IV, 378.
[3] Sala del' Angelico 35.
[4] Crowe und Cav. III, 262.

Thätigkeit Giottos keine Spuren von Einfluß in Assisi und Nachbarschaft zurückließ, der so untergeordnete Benozzo dort einen bedeutenden Eindruck machte, ist also nicht berechtigt. Weder an dem Fortschritte der Kunst in Toskana, noch in Umbrien hatte Benozzo einen großen Anteil. — Wir haben ihn im Laufe unsrer Darstellung als tüchtigen Schüler großer Meister kennen gelernt. Über die von ihnen empfangenen Anregungen ist er kaum hinausgegangen. Was er später noch leisten sollte, bedeutet zwar in gewisser Hinsicht — Architektur- und Tiermalerei — eine Fortbildung seiner ersten Bestrebungen; seine Eigenart konnte sich nach mancher Richtung freier entfalten. Vergleicht man jedoch die späteren Bilder mit denen seiner Zeitgenossen, so machen sich bedenkliche Mängel geltend, obgleich er immer noch des Schönen genug bietet. Die von uns besprochenen Jugendwerke aber gehören zu dem Erfreulichsten, was er hinterlassen. Denn in ihnen steht er auf der Höhe seiner Zeit, und der durch keinerlei Vergleiche getrübte Genuß, den sie uns bieten, läßt uns ihren Urheber wahrhaft liebgewinnen. Leider sind gerade die Fresken in Montefalco wenig bekannt, da sie ferner liegen von den großen Kunstcentren, und doch wird ein Besuch des kleinen Bergnestes reichlich belohnt. Wer nach kurzer Wagenfahrt durch die herrlichste Gegend das hochgelegene Städtchen erreicht hat und vor den Fresken in S. Francesco steht, der wird jenes goldene Zeitalter glücklich preisen, in dem es auch dem schwächeren Talente gegönnt war, Werke zu schaffen, die mit ihrer jugendfrischen Anmut und Naivetät sich noch heute die Bewunderung aller kunstsinnigen Menschen erzwingen.

Anhang.

Über einige Zeichnungen Benozzos.

Es erübrigt noch, einige Zeichnungen des Fiesole zu besprechen, die möglicherweise seinem Schüler zuzuweisen sind, sowie zu untersuchen, wie viele von den diesem selbst zugeschriebenen ihm auch wirklich gehören. Allerdings stehen wir hier auf keinem sicheren Boden, da die Skizzen der beiden Meister niemals eingehend geprüft worden sind, wie ja überhaupt der Handzeichnungenschatz des Quattrocento noch dringend der Sonderung bedarf. Ich kann daher in folgenden Bemerkungen weder Vollständigkeit anstreben, noch irgend sichere Beweise beibringen und spreche sie daher eigentlich nur als Fragen aus.

A.

Beispielsweise führe ich einige Zeichnungen an, von denen ich glaube, daß sie sicher von der Hand des Angelico sind.

I. Uffizien. Br. 16. — Brogi 1607. Catalogo dei disegni[1] 23, 101. Die hl. Jungfrau, das Kind auf den Knieen haltend. Feder und Bister. — Von Morelli in seiner Handzeichnungenkritik, die E. Habich in den Jahrgängen 1891/2 und 1892/3 der Kunstchronik herausgegeben hat, als echt bezeichnet. Auch ich glaube, das Blatt für Angelico halten zu müssen, obgleich sich auf der

[1] Catalogo dei disegni esposti nella R. Galleria degli Uffizi. Per cura di Nerino Ferri. Firenze 1881.

Rückseite ein Kinderkopf befindet, der weiter unten besprochen werden soll und der sicher dem Benozzo zuzuschreiben ist.

II. Uffizien. Brogi 1609. Ein fliegender Engel; darunter, sehr verwischt, Christus in der Mandorla. Silberstiftzeichnung mit Bister. Echt Angelico.

III. Collection du Duc d'Aumale. Dessins de maîtres anciens exposés à l'Ecole des Beaux-Arts. Br. 19. In der Mitte Christus als Weltenrichter. Drei Engel in verschiedenen Stellungen. Eine Hand. — Feder und Bister. Wohl sicher von der Hand des Frate; auch von Morelli für echt erklärt.

B.

Einige dem Angelico zugeschriebene Zeichnungen, welche Eigentum des Benozzo sein dürften.

IV. Museum zu Dresden. Br. 26. Ein Engel en face, in der bekannten Tracht. Er hält eine Kugel in der Hand. Darüber ein nackter Knabe, etwas im Profil nach links gesehen. Feder und Bister. — Haarbehandlung und Gesichtsform, vor allem bei dem Knaben, lassen die Hand Benozzos erkennen. Morelli erklärt die Zeichnung in obiger Kritik für echt Fiesole.

V. Uffizien. Brogi 1829. Catalogo 23, 121. Rückseite von Nr. I. Kopf eines Knaben. Silberstift und Kreide. — Durch eine gütige Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Franz Wickhoff darauf aufmerksam gemacht, hege ich keinen Zweifel, daß diese treffliche Zeichnung dem Benozzo zuzuschreiben ist. Man vergleiche sie nur mit den verschiedenen Engeln und Kinderköpfen auf seinen Fresken, sowie den Medaillons der Bordüren.

VI. British Museum. Br. 40. Stehender Mönch en face. Bister und Kreide. Benozzo?

VII. British Museum. Br. 37. Ein stehender Löwe. Silberstift, Kreide (?) und Bister. Dürfte wohl von der Hand des Benozzo sein.

VIII. Windsor Castle. Br. 89. Nach rechts gewendeter, schöner

Männerkopf. Silberstift und Kreide. Ich möchte auch diese Zeichnung dem Benozzo zuschreiben.

IX. British Museum. (Br. 39.) Zwei in Mäntel gehüllte, sitzende Jünglinge. Darunter ein trefflich gezeichneter Ochsenkopf. Federzeichnung. — In der Lockenbehandlung und Gesichtsbildung bei dem Jüngling links, in der Faltengebung bei beiden vermissen wir die Eigentümlichkeiten des Frate, finden dagegen manches, was auf Benozzo hinweist.

X. British Museum. Br. 41. Auf einem Steine sitzt ein nackter Mann und betrachtet den über das linke Knie gelegten rechten Fuß. Sehr eckige, breite Formen; die linke Hüfte ganz verzeichnet. Oben in der Ecke ein Jünglingsprofil. Silberstift und Bister. Auf keinen Fall von Angelico, vielleicht von Gozzoli.

XI. British Museum. Br. 42. Ein schöngelockter junger Heiliger steht auf sein Schwert gestützt unter einem reichen gotischen Baldachin. Feder und Bister. — Nach Lermolieff echt Angelico. Man vergleiche jedoch die sehr schöne Zeichnung mit den en face gesehenen Engeln Benozzos. Über der Muschelnische ein Friesband mit Fruchtschnüren und Köpfen, das sehr an unseres Meisters Bordüren in der Nikolauskapelle erinnert. Ihm möchte ich dies Blatt ganz entschieden zuweisen.

C.

Dem Benozzo zugeschriebene Zeichnungen aus der Sammlung der Uffizien.

XII. Br. 255. Brogi 1648. Catalogo dei disegni 22, 87. S. Catarina knieend, hinter ihr zwei stehende Mönche mit Büchern. Leicht aquarellierte Feder- und Kreidezeichnung. — Nach Lermolieff echtes Blatt des Gozzoli. Auch ich bin geneigt, es ihm zuzuschreiben, und würde es dann etwa in die Jahre nach den Fresken der Riccardikapelle setzen.

XIII. Br. 256. Brogi 1648. Catalogo 22, 88. Stehender Mönch mit einem Buch in der Hand. Leicht aquarellierte Feder-

und Kreidezeichnung. Nach Morelli echt. In dieselbe Zeit gehörig wie XII.

XIV. Br. 252. Brogi 1651. Catalogo 26, 122. Die hl. Jungfrau sitzend, mit gefalteten Händen. Silberstift, Feder und Kreide. Wenn überhaupt echte Zeichnung, wogegen manches spricht, dann vielleicht für das Fresko der Madonna an der Eingangswand der Collegiata von S. Gimignano.

XV. Br. 257. Brogi 1650. Catalogo 22, 89. Eine Heilige stehend. Leicht aquarellierte Feder- und Kreidezeichnung. Nach Morelli, dem man zustimmen muß, wohl echt. Aus der Zeit der Fresken in S. Gimignano.

XVI. Br. 253. Brogi 1647. Catalogo 22, 85. Die Jungfrau und Johannes der Täufer stehend. Leicht aquarellierte Feder- und Kreidezeichnung. Nach Morelli echt. — Alle diese Zeichnungen haben viele Eigentümlichkeiten gemeinsam, die auf Benozzo deuten, daneben allerdings manches Fremde. Da aber das Material gesicherter Zeichnungen des Meisters so klein ist, müssen wir uns hüten, ihm vorschnell alles, was nicht auf den ersten Blick überzeugend ist, abzusprechen.

XVII. Br. 254. Brogi 1649. Catalogo 22, 86. Drei musizierende Engel. Leicht aquarellierte Feder- und Kreidezeichnung. Nach Morelli echt, er setzt hinzu: «wie doch Fiorenzo di Lorenzo von ihm herkommt». Lermolieff muß sich durch die ähnliche Technik haben täuschen lassen, denn dies Blatt darf, wie mir scheint, nicht für Benozzo erklärt werden. Es steht einem ganz andern Kreise viel näher. Ein Schüler der Verocchio-Credischen Richtung dürfte vielleicht Urheber dieser Zeichnung sein. Wie sich das aber auch verhält, für Gozzoli ist nicht der geringste Anhaltspunkt vorhanden.



C. F. Winter'sche Buchdruckerei.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00102 5614

